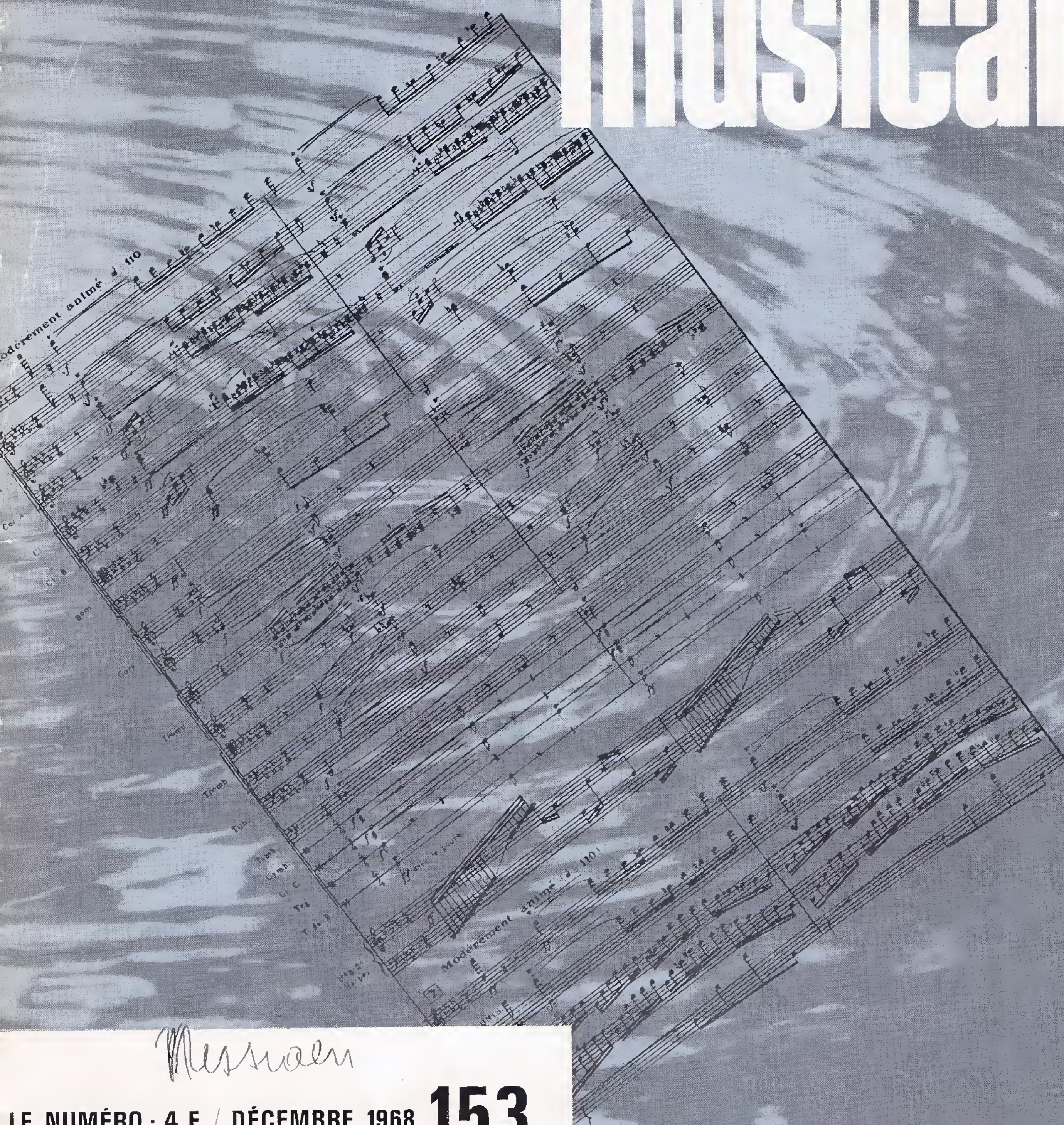
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



Messiaen

LE NUMÉRO : 4 F. / DÉCEMBRE 1968 **153**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

24e Année — N° 153 1er DÉCEMBRE 1968

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

Le tenue de notre Revue, l'aide qu'elle apporte aux uns et aux autres dans des activités musicales pédagogiques extrêmement variées nous valent de nombreuses lettres de remerciements et de félicitations.

S'il est une chose réconfortante, en voici une et qui nous va droit au cœur.

Tous ici nous sommes fort touchés et très vivement nous remercions nos amis.

Il est difficile, dans une entreprise comme la nôtre, de maintenir un niveau de qualité. Quelquefois, il nous arrive de douter et bien souvent nous nous livrons à un examen de conscience.

Vos lettres nous apaisent, nous encouragent et sont une aide morale infiniment précieuse.

Nos collaborateurs généreux et dévoués, en vous apportant les fruits de leur compétence et de leurs expériences y sont particulièrement sensibles.

Le caractère particulier de ce numéro n'échappera à personne. Y trouvent place de nombreuses relations d'activités musicales dont une jeunesse de tous les milieux, ardente, enthousiaste, éprise de beauté, est le centre.

Dues à l'activité d'animateurs dévoués et pleins de foi, de semblables réalisations comme bien d'autres que fréquemment nous exposons, constituent un autre réconfort permettant, parce qu'elles sont basées sur la musique, une musique vivante, l'immense espoir d'une future humanité bienfaisante, heureuse, pacifique et banissant l'égoïsme.

Tout cela est le résultat d'initiatives privées. Puissent les pouvoirs publics le comprendre et faire en sorte qu'une discipline comme la nôtre, indispensable à l'épanouissement équilibré et heureux de toutes les facultés humaines, trouve sa place dans l'Université, dès l'école primaire.

Mais au fait ! au sein des instances officielles, y a-t-il quelqu'un capable de défendre la musique et son enseignement ?

La télévision, toujours fidèle à son principe de mieux placer le futile, voire le médiocre ou le vulgaire, réserve le plus habituellement aux mauvaises heures d'écoute l'utile, l'instructif et l'intéressant, n'a pas failli à son... devoir ! ! en situant le mercredi 20 novembre à 22 h 30 ! une émission consacrée à la musique dont une séquence mettant en évidence l'activité d'un Lycée musical, celui de Lyon. La chose plus qu'intéressante, pouvait ouvrir bien des yeux et dissiper bon nombre de préjugés familiaux. On a manqué le coche.

Ne disons pas après cela et beaucoup d'autres choses que le peuple français n'est pas musicien. Le slogan est facile et permet de ne rien faire.

A. Musson.

LES METHODES ACTIVES D'INITIATION MUSICALE

par Alice PENDLETON

Inspecteur Principal au Ministère des Affaires Culturelles

« Le Solfège a tué la Musique » disait Maurice Emmanuel, il y a environ 40 ans. Cette « phrase-choc » a été rappelée plusieurs fois depuis.

Avec cette boutade, comme avec son appel désespéré pour un retour aux modes anciens, Maurice Emmanuel — si méconnu de son temps — nous paraît aujourd'hui le pionnier d'une jeune Révolution Culturelle.

Comme toutes les boutades, celle-ci est destinée à frapper l'imagination et à choquer même, pour susciter une prise de conscience et une remise en question de la pédagogie musicale.

Que désire l'enfant qui, pour la première fois, vient prendre — un peu ému et palpitant d'espoir — sa première leçon de musique ?

Il veut, dans un domaine encore inexploré, se livrer à son occupation la plus sérieuse, le « jeu » ; il veut pénétrer dans ce monde merveilleux dont il pressent les mystères et les joies, qui l'attire et l'inquiète à la fois ; il veut réaliser tout de suite quelque chose qui lui fasse plaisir, qui réponde à son besoin de concret, de mouvement, d'expansion, de joie ; il veut repartir avec un trésor, et non avec des mots secs et des règles mathématiques.

Il veut se donner tout entier à une activité libre et joyeuse. Chanter, danser, frapper des mains, battre du tambour, souffler dans une flûte, se griser de sons, improviser, dialoguer, « participer » (mot tellement à la mode), voilà ce qui comblera son attente, voilà ce que lui offrent les Méthodes Actives d'Initiation Musicale.

Certes le terme « Méthodes Actives » n'est pas nouveau — sa faveur date des premières recherches du début du siècle sur la Psychologie enfantine — Si les premières découvertes n'ont pas inondé l'enseignement comme on eût pu l'espérer, leur reflet a coloré bien des expériences, souvent privées, et l'on eût souhaité que l'Enseignement officiel s'en saisisse, malgré les problèmes matériels qu'elles posaient.

On pourrait non moins justement appeler ces méthodes — « Méthodes heureuses » —. Or y a-t-il un éducateur qui ne souhaite le **bonheur** des enfants ?

C'est dans cette optique que le Directeur de la Musique en France, Marcel Landowski, a voulu susciter une expérience d'Initiation musicale par les Méthodes Actives.

Parmi toutes les réalisations prestigieuses auxquelles il s'attache, celle-ci lui semble presque la plus importante, car « c'est à l'école qu'un peuple devient ou ne devient pas musicien ».

Certes des pionniers clairvoyants et sincères ont déjà consacré le meilleur d'eux-mêmes à ce sacerdoce, et on peut, entre autres, citer Gédalge, Ravizé, Martenot en France, Dalcroze, Wilhem, Ward, Kodaly et d'autres, à l'étranger.

Toutes ces méthodes — qu'elles donnent la priorité à l'oreille, à l'intonation, à la polyphonie, ou au rythme — offrent un excellent départ.

Celle du compositeur Carl Orff cependant, y joint le départ instrumental, grâce à des instruments spécialement construits pour les enfants, donc d'un abord séduisant et facile.

Susuki, au Japon, semble avoir adopté — dans son enseignement du violon — ce même départ concret, qui propose immédiatement à l'enfant la corrélation entre son et geste et favorise la sensorialité avant l'intellectualité.

Les Etats-Unis de leur côté ont cherché un départ instrumental, par le moyen des instruments classiques, mais en réduisant la lecture au minimum.

Or, notre souci — malgré la « phrase-choc » qui ouvre cet article — est, non pas de « tuer » le solfège auquel nous devons les brillants lecteurs de nos orchestres français, mais de renverser la vapeur et de commencer par la Musique.

Dès le premier jour l'enfant se voit offrir des instruments à sa mesure — tous de la famille des Percussions — avec l'aide desquels il peut scander une comptine, ordonner un chœur parlé, établir un dialogue rythmique, accompagner un chant, orchestrer une danse, improviser une forme, animer un Conte.

Grâce aux couleurs orchestrales, il entre d'emblée dans un monde magique où il se sent chez lui.

Le Xylophone-Basse soutient les structures sonores, le Métallophone les baigne d'une résonance longue et veloutée, les Carillons irisent la ligne mélodique que détachent les Xylophones alto et soprano, la petite Percussion précise le geste, les Timbales affirment avec la tonique et la dominante, une harmonie élémentaire,

de laquelle émergent les volutes d'un mélisme très souple.

La flûte douce déroule son ruban mélodique sur la scansion de la percussion.

Tout est poésie, couleur, images.

Une Loi de la Psychologie — parfois contestée — dit que l'être humain vit en raccourci — pendant son enfance — le développement de l'humanité ; c'est donc à la recréation de la langue musicale dans son déroulement historique que l'enfant est invité, découvrant un à un les « éléments » qui la composent : rythme, mélodie, harmonie, forme, d'où le sous-titre « Musique élémentaire » donné à nos livres ; il ajuste ces éléments peu à peu l'un à l'autre, en un tout, d'abord très simple, puis de plus en plus riche.

C'est un « retour aux sources ».

Que lui apportent les instruments ?

— d'abord une source sonore immédiatement accessible,
— puis un répondant à son besoin d'activité,
— un éventail de timbres,
— enfin un moyen de dialogue.

En effet, notre apprenti-musicien ne joue pas à la vedette ; il ne songe pas à devenir un Johnny Hallyday ou une Brigitte Bardot ; il s'intègre dans un ensemble qu'il contribue à rendre harmonieux ; il écoute ses partenaires et se fait entendre d'eux ; il s'exprime et ouvre son oreille et son cœur à la voix d'autrui ; il confie à son instrument ce qu'il ne sait pas dire avec des mots, formation morale, sociale et spirituelle, autant que musicale.

Sur le plan technique, cet apprentissage débouche dans la classe de musique d'ensemble, discipline par excellence de l'être tout entier.

Cette langue magique — qui permet le dialogue — pourquoi ne pas l'apprendre comme on apprend sa langue maternelle ?

Le petit enfant tend tout son être vers la douce voix de sa mère et vers les appels du monde environnant, il s'imprègne de **sons,** qui peuplent sa solitude ; d'un amalgamme de vibrations sonores, émergent des **mots,** qui représentent des objets ou des actions concrètes.

Il **« joue »** avec ces mots comme il joue à la balle, les lance, attend qu'on les lui renvoie ; les premiers **dialogues** se nouent.

Les mots s'ordonnent en **phrases,** le langage devient un outil maniable, un fil d'or qui le relie au monde.

Plus tard seulement l'enfant apprendra à lire, à écrire, à analyser.

Nous avons essayé dans notre optique d'Initiation musicale de cheminer sur la voie que tracent ces exemples de la vie journalière.

L'enfant manie, grâce aux instruments, des sons dont il découvre avec ravissement les variétés de timbres, il les associe à ses comptines, à ses premiers chants, à ses fables, il « met en musique » le nom des fleurs, des oiseaux, des paysages...

« Je veux chanter mon paysage intérieur avec la candeur naïve de l'enfant » disait Debussy.

Les premiers livres qui illustrent cette Méthode — « Musique pour enfants » (1) (version française) — et — « Reflets folkloriques » (2) — proposent à l'animateur des « maquettes artisanales » d'après lesquelles il peut bâtir, avec ses petits artisans, des structures sonores toujours nouvelles, cathédrales-miniatures où les vitraux sont devenus couleurs sonores.

Mais il faut qu'il redevienne lui-même un enfant parmi les enfants, qu'il revive l'émerveillement de ses premières joies, qu'il reprenne plaisir aux Contes de Fées, qu'il contruise au jour le jour — et avec les enfants — une Musique qui au lieu d'être une grammaire, ou une mathématique, soit un « bain sonore », un jaillissement rythmique, et préserve ses élèves de jamais devenir « la jeune fille au piano qui scie de la Musique en Ré » (Debussy).

« Apprendre la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer », image bien française de celui qui ouvre — en exergue — cet article :

Claude de France.

---

(1) Carl ORFF « Musique pour enfants ».
Version française par Jos WUYTACK et Aline PENDLETON.
Vol. I et II - Ed. SCHOTT - BRUXELLES.
Représentant pour la France - GACHER, 69, faubourg Saint-Martin - 75 - PARIS-X^e^.

(2) Ed. et Aline PENDLETON « Reflets folkloriques ».
Vol. I et II - Ed. LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75 - PARIS-Ier.

« *Un monde sans musique est un monde sans amour.* »
(Marcel Landowski, séance inaugurale)

VIIIe CONGRÈS MONDIAL DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR L'ÉDUCATION MUSICALE

(I. S. M. E.)

Fondée à Bruxelles en 1953 par Miss Vanett Lawler, puis placée sous l'égide de l'UNESCO, l'International Society for Music Education (I.S.M.E.) se propose, on le sait, de répandre et d'encourager l'Education Musicale dans le monde. Tous les deux ans, ses membres se réunissent en Congrès pour étudier et confronter les méthodes et les tendances de la pédagogie musicale de tous les pays.

Après Bruxelles, Lindau, Copenhague, Vienne, Tokyo, Budapest et Interlochen (U.S.A.), c'est une ville française, Dijon, qui avait été choisie pour être, du 2 au 8 juillet 1968, le siège du VIIIe Congrès. Trois mille participants venus de 44 pays — directeurs, professeurs, musiciens, musicologues, interprètes, hautes personnalités — avaient rallié la cité de Rameau. Ville d'art de vieille tradition musicale, important carrefour européen, Dijon dispense le charme oublié de villes bâties à la mesure de l'homme. Elle n'en possède pas moins de vastes locaux universitaires, modernes et bien aménagés, où les congressistes purent se loger et travailler dans les meilleures conditions.

Le Professeur Egon Kraus, Secrétaire Général de l'I.S.M.E., eut pour la huitième fois la lourde responsabilité et la tâche essentielle de réunir et d'harmoniser les programmes techniques et artistiques des démonstrations, des conférences, ainsi que les concerts des quarante-six ensembles choraux et instrumentaux de dix-sept pays constituant la partie musicale, programmes qui furent la clef du succès.

Madame Blanche C. A. Leduc, Présidente de la Section Française, obtint les subventions nécessaires et, pendant deux années, anima et coordonna l'ensemble des travaux de préparation.

Monsieur André Ameller, Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Dijon, amena toutes les autorités civiles et religieuses à apporter leur concours et assura toute l'organisation de cette considérable manifestation.

Organiser en France, à peu de semaines des événements de mai 1968, une manifestation internationale de cette importance témoigne pour le moins d'un grand courage et de rares facultés réalisatrices. Pris il y a deux ans à la fin du VIIe Congrès, l'engagement a été tenu contre vents et marées.

Annoncé par une charmante affiche de Jean Effel, ce VIIIe Congrès avait été doté par les P. et T. d'un bureau spécial possédant son propre cachet postal.

De hautes instances le patronaient : Ministères des Affaires Culturelles, de la Jeunesse et des Sports, de l'Education Nationale ; Autorités régionales et locales ; Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique ; Chambre syndicale des Editeurs de Musique de France.

Le thème choisi était « L'influence des moyens techniques sur l'Education Musicale de notre époque ».

Un plan de travail rigoureux comportait des séances plénières, des groupes de travail et des séances de démonstrations de méthodes, l'ensemble étant réparti en différentes salles.

Le Docteur Karl Ernst, Président de l'I.S.M.E., ouvrit la séance inaugurale. Madame Blanche C.A. Leduc, qui lui succéda, souligna « combien ce Congrès était ressenti comme un honneur pour la France ».

Après l'allocution de bienvenue du Dr Veillet, maire de Dijon, Monsieur Fedorov, ancien Président du Conseil International de la Musique, abordait par une mise en garde l'objet même du Congrès : « Les moyens techniques, déclarait-il, tuent dans l'homme les facultés créatrices et la sensibilité naturelle. En mécanisant l'art, on le remplace par son fantôme. » Monsieur Kauhanen, chef du Département de la Musique à l'UNESCO, puis Monsieur Marcel Landowski, prenaient à leur tour la parole.

L'Inspecteur Général de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles voit dans le malaise de la jeunesse à travers le monde le signe que la « consommation technique » a fait perdre à l'homme le sens des valeurs essentielles. Il donne un aperçu des réformes prévues visant à « rééduquer chez les jeunes la faculté de sentir » :

On n'apprend bien, conclut-il, que ce qu'on aime.

Les séances plénières, au nombre de cinq, devaient

être tour à tour présidées par MM. Albert Ehrmann, Président de la Confédération Musicale de France et du Comité National de la Musique ; le Professeur Naohiro Fukui, Directeur du Conservatoire de Musique de Tokyo, vice-président de l'I.S.M.E. ; André Ameller, déjà cité ; Louis Wersen, Directeur de la Musique des écoles de Philadelphie ; Samuel Baud-Bovy, Directeur du Conservatoire de Genève.

Y prirent la parole :

MM. Jean de Saint-Jorre, Chef du Service des Enseignements Artistiques à la Direction Générale des Arts et Lettres (L'utilisation des techniques audio-visuelles éducatives en France).

Pierre Auclert, Inspecteur Principal de la Musique (L'attitude du musicien à l'égard des moyens techniques).

Professeur Egon Kraus, Secrétaire Général de l'I.S.M.E. (L'influence des moyens techniques sur l'éducation musicale de notre époque).

Professeur Siegfried Borris, Hochschule für Musik, Berlin (La Musique et la Technologie).

Professeur Dimitri Kabalewsky, Conservatoire de Moscou, vice-président de l'I.S.M.E. (Les moyens techniques de propagation de la musique auprès des masses et la culture musicale de l'époque contemporaine).

Professeur Janusz Urbanski, Conservatoire de Varsovie (L'importance des moyens techniques pour la formation des interprètes et des compositeurs).

Professeur Wiley L. Housewright, Université de Floride (Moyens techniques et programmes d'enseignement musical).

Professeur Kwabena Nketia, Ghana (Dangers et avantages des moyens techniques pour la préservation et la propagation de la musique populaire et de la musique traditionnelle).

Professeur James Carlsen, Université de Washington, Seattle (Importance de l'enseignement codifié pour l'étude de la musique dans le monde).

De ces exposés, nous isolerons deux passages, assez caractéristiques des préoccupations générales :

Tout en soulignant les aspects positifs de la radio, du disque, de la bande magnétique, le Professeur Egan Kraus s'interroge : « Les valeurs immanentes de l'art ne souffriront-elles pas de l'emploi des moyens techniques ? En définitive, l'amélioration de l'enseignement dépend de la manière qu'à le professeur de présenter les faits. En un mot, de ses facultés créatrices. »

Pour le Professeur Kabalewsky, « seuls l'amour et l'habitude de la bonne musique sérieuse peuvent conférer l'immunité contre le mauvais goût. Les moyens techniques sont une arme à deux tranchants. En U.R.S.S., la lutte est entreprise pour que la musique reste du domaine des musiciens, et non de celui des ingénieurs et techniciens du son. »

De leur côté, les Groupes de Travail examinèrent soixante sujets présentés par les délégués de dix-sept nations. Ils se penchèrent plus particulièrement sur la valeur didactique des moyens techniques pour l'éducation musicale des élèves comme pour la formation des professeurs eux-mêmes.

Spet nations présentèrent onze démonstrations des méthodes Kodaly, Orff, Jacques-Dalcroze, Suzuki, Ward, Edgar Willems, Cambiata de la Mue, Martenot.

Quarante-six formations orchestrales et chorales de dix-sept pays se produisirent, illustrant les exposés ou donnant le soir, dans les églises, à la Salle des Etats de Bourgogne ou au Théâtre, des concerts très suivis.

Nous ne pouvons malheureusement accorder ici à chacune de ces manifestations la place qu'elle mériterait. Dans l'optique du Congrès, certains ensembles instrumentaux ou vocaux exemplaires, composés pour la plupart d'enfants ou de très jeunes gens, présentaient un grand intérêt pédagogique :

La chorale féminine de l'Ecole de Musique de Györ (Hongrie).

Le chœur d'Enfants de Brno (Tchécoslovaquie), groupant des enfants de 9 à 15 ans interprétant en six langues des œuvres de toutes époques.

Le chœur d'Enfants (7 à 17 ans) de l'Académie des Sciences Pédagogiques de Moscou, donnant une impression de jaillissement spontané issue d'une technique sans faille.

Les soixante garçons de l'Indian Springs School d'Helena (Alabama), magnifique exemple de discipline et de musicalité.

L'Ensemble de l'Ecole Primaire de Musique de Varsovie, résultat probant de l'immense effort d'éducation musicale déjà accompli en Pologne (deux heures de cours par jour, tous les élèves jouant d'un instrument).

L'Orchestre — uniquement composé de flûtes à bec — de la Société Suisse de Pédagogie Musicale de Berne, éloquente démonstration de la valeur pédagogique de cet instrument.

Le Professeur Salha el Madhi présenta le ramarquable ensemble de Tunis (chants folkloriques et instruments arabes).

La France était représentée par plusieurs ensembles de la plus haute qualité.

Dans les Jardins de l'Arquebuse, le Dimanche, une véritable fête musicale groupait trois chorales accompagnées par l'orchestre des étudiants de Tübingen.

Le soir de ce même jour, le concert final du Congrès réunissait sur la scène du théâtre les trois cents instrumentistes et choristes de l'Illinois All State Chorus, Orchestra and Band. Le compositeur américain Vachav Nelhybel avait réservé à Dijon la première audition de sa cantate « Sine Domine » composée spécialement pour le VIII[e] Congrès. Ce très spectaculaire concert de clôture était directement retransmis par le satellite Telstar.

Parallèlement aux manifestations musicales, une importante exposition d'édition musicale et de facture instrumentale françaises avait été inaugurée à la Faculté des Sciences par MM. de Saint-Jorre, chef du Service des Enseignements Artistiques à la Direction Générale des Arts et Lettres, Pierre Auclert, Inspecteur Principal de la Musique, Claude Alphonse Leduc, Vice-Président de la Chambre Syndicale des Editeurs de Musique, organisateur de cette exposition.

Avant de se séparer — aux accents de « l'Hymne au Soleil » des « Indes Galantes » de Rameau —, les congressistes, réunis en Asemblée Générale, élirent le nouveau Bureau International. La France y est représentée par Monsieur André Ameller.

En 1970, le IX[e] Congrès International de l'I.S.M.E. aura pour thème : « Les problèmes de la Musique face à la Jeunesse. »

UNE JOURNÉE A DIJON

par O. CORBIOT

Quarante-cinq pays étaient représentés lors du récent congrès de l'I.S.M.E. Sept journées étaient sans doute trop courtes pour permettre aux organisateurs et à tous ceux qui auraient voulu s'y exprimer, d'apporter leur pierre aux solutions que posent, sans cesse renouvelées les problèmes de l'Education Musicale.

Occasion étonnante de rencontrer de sympathiques collègues qui, des années durant, restent éloignés, d'écouter des ensembles vocaux, des orchestres d'étudiants, des instruments exotiques. C'est donc, dans cette capitale de la Bourgogne, non loin du pays de Colas Breugnon, dont le compositeur, russe d'origine, Kabalewsky, venu à Dijon accompagné de sa charmante femme, a mis en musique dans un opéra récemment révisé, les légendes et chroniques relatives à ce bon vivant. Kabalewsky, né à Leningrad au début de ce siècle, était l'ami de Romain Rolland. Ils avaient en commun un idéal, celui de diffuser l'art au plus grand nombre pour développer et élever le goût des masses : Kabalewsky aime le pays de Colette et ne s'en cache pas : Clamecy, Beaune, Vezelay. D'ailleurs il a écrit pour l'I.S.M.E. des « variations sur un thème populaire français ».

Situé au campus de la Faculté des Sciences, ce congrès avait réuni quelques stands d'édition où l'on pouvait consulter des ouvrages d'enseignement, des partitions musicales et aussi utiliser des glockenspiel et des flûtes à bec. Des méthodes d'Education Musicale furent présentées : Orff, Martenot avec la participation d'enfants, une dizaine au maximum, qui battaient des mains et chantaient des formules rythmiques et mélodiques qui leur étaient proposées.

Des collègues furent interviewés — qui parlèrent de nos chorales, de nos orchestres, de l'expression graphique, corporelle et gestuelle. Notre collègue de Toulouse, Cl. Giroux ne semblait nullement gêné par les questions de Pierrette Germain, ancienne élève du Centre La Fontaine. Edith Weber, maître assistant de l'Institut de Musicologie à Paris parla de l'enseignement Supérieur où les étudiants sont nombreux, littéraires et scientifiques qui s'intéressent à la Musique. Hélas les débouchés en musicologie restent peu abondants. La plupart des étudiants arrivent en deuxième cycle, sans préparation musicale suffisante. A Dijon, comme à Paris, des cours ont été organisés à la Faculté par D. Paquette, recherchant une synthèse entre les différents arts, liens entre la sculpture médiévale et la musique, les mathématiques et la composition musicale.

Des concerts ? Ils furent très nombreux. Des films ? Passionnants. Pédagogie du piano, du violon par des maîtres japonais ; œuvres cinématographiques de qualité sur l'art Polonais, présentées par notre collègue parisien D. Le Touzé.

Les Japonais firent des démonstrations de Koto qu'accompagnaient un violoniste et un flûtiste. Le Sho, orgue à bouche se joue à la hauteur du visage et le cache tel un masque.

Cet orgue est composé de tuyaux de bambou. On peut en tirer cinq à six sons simultanés d'où découle une harmonie en quartes et en quintes, en secondes et en quintes. D'ailleurs Cl. Debussy s'est intéressé, à l'Exposition Universelle de 1889, au Gagaku, comme il avait été sensibilisé par le Gamelan javanais. Cette musique de cour du VIe au XIe siècle est raffinée. Elle utilise le koto, sorte de grande cithare qui tire ses origines du K'in chinois : koto à 6 cordes ou yamato-koto, koto à 13 cordes ou sono-koto, joués avec des onglets d'ivoire fixés aux doigts.

Un ensemble Sho, violon, bambou et piano montrait les possibilités de mélanger les timbres d'instruments occidentaux et extrême-orientaux. Les étudiants du Stattfordshire Youth orchestra (Grande-Bretagne) dirigés par une Lady, Mrs Wesly Forbis, ont fait entendre le « Festival Ouverture » de Shostakovitch, le premier mouvement du concerto pour violoncelle et orchestre d'Elgar et la 8e Symphonie de Dvorak. Il y avait certes plus de monde sur la scène que dans la salle mais les applaudissements ne furent pas ménagés aux courageux musiciens qui menèrent à bien un programme commencé à 14 h 30 par une chaude après-midi de juillet au théâtre municipal.

Saint-Bénigne, célèbre cathédrale bourguignonne accueillait dans la soirée, Jacques Grimbert et un ensemble instrumental qui firent d'un programme religieux et profane où étaient réunis les noms de Claudio Monteverdi, Michel Richard Delalande, Johan Ludwig Bach, une audition empreinte de recueillement. Soudain le soleil tel un sourire, enflamma la Rosace, en produisant une illumination prodigieuse du chœur de l'église alors que l'ensemble vocal interprétait Morale Selva.

La journée du 6 devait se terminer par un concert Philippe Caillard où la Renaissance était largement représentée. La cantate Christ lag in todes banden de J.S. Bach fut le pendant austère du spirituel concerto pour piano et trompette de Shostakovitch où le pianiste s'amusa, en bis à insérer dans le final, le prélude en ut mineur du clavecin bien tempéré. Cette musique qui fit rire donna le signal du départ au public qui avait tenu, trois heures d'horloge. A minuit nous n'aperçûmes que la silhouette du Jacquemart de Dijon car il faisait nuit.

LES DÉBUTS DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'ÉCOLE ET LE SOLFÈGE, EN FRANCE, SOUS L'EMPIRE (1)

par le Docteur Albert PALM

III

Les œuvres de Momigny, qui, dans un certain sens, servent toutes à l'éducation musicale, furent écrites à une époque où l'enseignement public en France commençait à se former sur des bases tout à fait nouvelles. Nulle part les événements de 1789 n'avaient changé l'ordre et la situation aussi profondément que dans le domaine de l'éducation musicale publique non professionnelle. Sous l'Ancien régime, les maîtrises avaient rempli une tâche éducative considérable. Avant la Révolution le pays avait possédé plus de 450 de ces institutions. Leur dissolution en 1791 signifia la fin de toute éducation musicale d'une ampleur vaste et efficace. Plus tard des essais ne manquaient pas de les faire revivre. Mais ce ne fut qu'en 1812 — après la réussite de Jean-François Lesueur (maître de chapelle de Napoléon depuis 1804) qui avait de nouveau ouvert plusieurs des institutions anciennes — que Choron fut chargé de leur réorganisation. Les documents officiels concernant l'éducation musicale de cette époque-là ont trait exclusivement à l'institution spéciale de musique qu'était le Conservatoire, sorti en 1795 de l'ancien Institut national de musique (1793), lui-même issu de l'Ecole royale de chant et de déclamation (1784). Lors de l'inauguration du Conservatoire en 1797, Bernard Sarrette, le directeur de cette illustre institution, critiqua amèrement les fautes de l'ère monarchique, révélant ainsi toute la misère de l'enseignement de la musique, mais il n'accusa que la partie professionnelle de l'éducation musicale. En réalité l'éducation populaire était encore plus négligée : à cette époque-là, rien ne permet de parler d'un enseignement musical officiel dans les écoles. Il faut attendre jusqu'en 1819 pour rencontrer un texte ministériel concernant l'enseignement du chant en dehors de l'école officielle de musique qu'était le Conservatoire national.

Le 23 juin 1819 le baron de Gérando avait donné un compte-rendu dans lequel il réclamait avec énergie l'enseignement élémentaire du chant dans les écoles. Wilhem qui avait eu d'énormes succès en employant la méthode d'enseignement mutuel venue d'Angleterre, fut chargé de l'organisation de cet enseignement. Le 17 août 1819 il pouvait déjà présenter son programme. Ses idées fécondes sur l'éducation musicale populaire devaient porter l'enseignement du chant à un degré étonnant qu'on estimera à sa vraie valeur en évoquant le rôle des « Orphéons ».

Le solfège de Momigny (1808) apparut donc à un moment où l'enseignement musical n'avait pas encore surmonté les grandes difficultés dont nous venons de parler. Il est bien vrai que les écrits de J.J. Rousseau avaient provoqué en Europe toute une vogue pour les idées sur l'éducation (p. ex. chez Pestalozzi et ses successeurs), et que l'idée d'une éducation musicale populaire était « dans l'air » ; cependant les résultats concrets se faisaient attendre. L'ouvrage de Momigny figure parmi les premiers essais dans ce sens.

En ce qui concerne l'enseignement instrumental, on comprend qu'avec le développement des instruments, les méthodes puissent varier, d'où la nécessité d'écrire de nouveaux traités. Mais pour le chant, où la continuité de l'« instrument » est fournie par la nature, il semble que les raisons de changer de méthode soient moins fondées. En y regardant de plus près, ces méthodes-là sont également soumises au changement. Mais la nécessité vient ici seulement des changements dans l'art et le goût. Ce sont les modifications du goût et de l'esprit qui produisent un art d'autre sorte et qui changent à leur tour la technique de cet art, son exécution et ses méthodes. L'œuvre de Momigny toute entière a de telles raisons d'être. Il va sans dire qu'on ne peut ranger le solfège de Momigny dans la même lignée que les solfèges d'avant 1808. Ceux-ci sont tous écrits exclusivement pour le futur chanteur — les solfèges italiens qui dominent en Europe aussi bien que les solfèges français des Mersenne, Bacilly, Bérard, Rodolphe jusqu'au solfège du Conservatoire — car Momigny a écrit son ouvrage pour une école non spécialisée dans l'enseignement de la musique. Lorsqu'on compare le solfège de Momigny avec les ouvrages qui viennent au jour peu après, comme par exemple les traités de Pfeiffer-Nägeli, de Galin, de

(1) Voir « L'E.M. », nos 151 et 152.

Wilhem, on remarque que Momigny renonce à la méthode pratique d'une phase préparatoire du solfège. Mais il convient d'observer que l'ouvrage de Momigny ne s'occupe pas de cette partie de l'enseignement musical. Ce défaut n'est donc pas une faute. Les traités des contemporains nommés ne veulent pas être des solfèges purs. Par conséquence ils ont en général d'autres titres et non pas celui de solfège. Momigny aurait vraisemblablement approfondi sa méthode s'il avait eu la possibilité d'expérimenter son solfège dans l'enseignement pratique.

Nous avons déjà dit que les bases de l'enseignement moderne ne furent posées que peu à peu ; en Suisse et en Allemagne un peu plus vite peut-être qu'en France où les confusions politiques ne favorisaient guère l'enseignement public. Bien des détails pédagogiques et méthodiques, quoique peut-être déjà reconnus, ne furent codifiés que plus tard. La réponse à beaucoup de questions méthodiques dépendait donc de l'habileté du maître. Ainsi peut-on pressentir dans le solfège de Momigny la « Stufenfolge » (la suite de degrés), qui gagnera une importance centrale chez Pfeiffer-Nägeli (se fondant sur les idées de Pestalozzi), mais dans ses détails concrets, elle n'est pas encore développée et approfondie. La méthode qui consiste à introduire l'enfant dans la connaissance de la musique, est restreinte à des conseils généraux et de bon sens. Le procédé de la dictée musicale par exemple n'est pas traité méthodiquement par l'auteur, de même que tout ce qui concerne la formation de la voix et celle de l'ouïe au moyen des exemples que donne le maître et qu'imite l'élève. Nägeli observe mieux que Momigny les bases élémentaires. Celui-ci ne dit rien des relations entre le solfège et le chant des chants populaires. La méthode de Pfeiffer-Nägeli tient soigneusement à ce qu'une base théorique solide soit jetée avant que l'élève n'ait, pour ainsi dire comme couronnement de ses peines, à apprendre la chanson populaire et l'œuvre d'art savante. Ainsi au début du 19e siècle, dans l'éducation musicale allemande, le Volkslied n'est pas en même temps le commencement et le but, mais le but seulement.

Dans le solfège de Momigny, la formation de la voix, en ce qui concerne sa méthode, reste secondaire, bien que les exercices mêmes et la vocalisation servent de bases. L'enseignement de la technique d'émission de la voix (Tongebung, Tonerzeugung, Tonansatz) est la tâche du maître qui enseigne la musique, ainsi que les problèmes de respiration, de tenue du corps, d'ouverture de la bouche et des mouvements de la langue. A l'exception du conseil général de bien prononcer les consonnes, Momigny ne dit rien de l'enchaînement des consonnes et surtout, il laisse complètement de côté la prononciation du texte. On peut critiquer ce défaut ; cependant ce n'est pas la faute de l'auteur, mais de son époque : ces choses ne concernaient toujours que le maître. De même on ne connaissait pas non plus les explications concernant l'anatomie de la voix.

En dépit de ces inconvénients, le solfège de Momigny révèle des qualités de premier ordre. Le but principal de Momigny était, comme le dit déjà son titre, d'enseigner les principes du phrasé. Aussi son solfège traite-t-il des questions de l'exécution et de l'interprétation musicale qui ne figurent dans aucun traité de son époque. Momigny est moderne, même à nos yeux, lorsqu'il a en vue — à côté du but primaire de trouver les tons et les intervalles — la liaison des idées dans le discours musical. On reconnaît le caractère nouveau de son ouvrage dans le procédé analytique qu'il y développe dans sa première partie. Pour expliquer les faits, pour rendre compréhensible et clair, ce qu'il veut démontrer, Momigny cherche toujours des exemples, des tableaux, des comparaisons que l'élève peut comprendre sans aide. C'est pourquoi, l'utilisation de son solfège pouvait augmenter la connaissance, le savoir et le sentiment de la musique et former l'élève dans toute son activité musicale.

De quelle manière les idées de Momigny sont orientées vers l'avenir, on peut s'en rendre compte en les comparant avec les programmes de l'enseignement musical de nos jours. On y trouve des idées, surtout quant à l'éducation rythmique, au phrasé et à l'exécution musicale en général, que Momigny a déjà clairement formulées. Le principe de la « Cadence », ce qu'il dit des « mesures auriculaires » ou des « mesures de sens », les différentes démonstrations de la liaison des idées en commençant par le chiffre jusqu'aux signes de ponctuation tirés du discours proprement dit, toutes ces choses correspondent à ce qu'on exige aujourd'hui de l'enseignement musical et spécialement du solfège : elles évitent que le rythme soit morcelé, le sens musical dénaturé. Dans ce sens Annette Dieudonné écrit tout récemment dans l'Encyclopédie Fasquelle (Paris 1961, III 714) :

« Un élément essentiel de l'éducation rythmique est la continuité du mouvement, la projection du rythme ; il faudra y attacher la plus grande importance dès le début. L'enfant, battant la mesure ou comptant, a tendance à s'alourdir, à s'appuyer sur les temps, à morceler le rythme, il faudra tout de suite lutter contre cette tendance, apprendre à l'élève à sentir le rythme dans son entier, à respecter le phrasé, lui montrer que parfois plusieurs figures rythmiques sont incluses entre deux barres de mesure, mais que souvent aussi, le rythme enjambe la barre de mesure, qui n'est là que pour la commodité de la lecture. »

On penserait que ce sont des phrases de Momigny lui-même, comme on en peut trouver dans sa « doctrine de la logique musicale », comme il aime appeler l'ensemble de ses théories (6). D'autres problèmes encore relatifs à l'enseignement musical furent traités par Momigny et résolus dans l'esprit de notre époque, comme par exemple les problèmes de la transposition, des clefs, de la basse chiffrée et de la notion du « temps fort ». On en peut concevoir que le solfège de Momigny qui ne concerne pas l'enseignement musical professionnel, mais l'enseignement dans les écoles non spécialisées, peut être regardé comme un des premiers témoins de l'éducation musicale populaire en France.

→ Page 13/93

IO, ISIS, ISTAR ET EUTERPE (1)

par O. CORBIOT

Le culte de Doumouzi est lié à celui d'Innini, déesse de la fécondité. Ishtar et la descente aux enfers symbolisent la mort automnale de la nature. Ishtar se dirige vers la demeure fermée par sept portes, où elle veut rejoindre Doumouzi qui doit mourir et être enterré. Un sanglier blesse et tue Doumouzi. Ishtar pleure la mort de son ami. Elle descend alors aux royaumes des ombres. Il n'y a alors plus d'amour sur la terre. Ea intervient, façonne une auge et verse sur Ishtar l'eau de la vie qui la ressuscite. L'eau est le principal moyen de purification pour chasser, par exemple, les démons de la peste, gardés aux enfers. Il est intéressant de noter qu'Ea est aussi le patron des Arts et que l'idée de musique est rattachée à la fluidité. L'eau était considérée comme le principe élémentaire de toutes choses, siège de la sagesse et détentrice de la pensée créatrice. Ea fut supplanté par Mardouk, le taureau noir qui récompense l'homme juste. Les taureaux du palais de Sargon comptent parmi les bons esprits : les « Kéroubims » ce sont les chérubins. Ils représentent la justice divine et l'examen de conscience. Mardouk est considéré comme divinité agraire. En étudiant les civilisations anciennes, on se prend à considérer tous ces êtres comme prodigieux. Ainsi les Sphynx possédant une tête de femme (le savoir) un corps de taureau (la volonté) les griffes du lion (l'audace) et les ailes repliées (le silence). Il est vrai que ces symboles se rapportaient à un enseignement réservé à une élite merveilleusement douée. Mardouk est au centre du principe masculin qui a le taureau pour attribut. Fils d'Ea, Mardouk a créé l'homme.

Ishtar peut ramener sur terre Doumouzi. C'est le symbole de l'immortalité liée à la Nature. Devant chaque porte de la demeure, un gardien est là, prêt à dépouiller Ishtar de sa tiare, de ses pendants d'oreille, de son collier de pierres précieuses, de ses joyaux, de sa ceinture, des anneaux de ses pieds et de ses mains, et du dernier voile qui recouvre son corps. Ishtar entre au séjour de la vie éternelle où elle délivre enfin « le fils de la vie ». « L'Istar » de Vincent d'Indy peut être rapproché de « L'Ariane et Barbe Bleue » de Paul Dukas. C'est en 1887 que l'auteur d'Istar s'intéressa à l'art assyrien et fit part à son ami, Hugues Imbert, de son enthousiasme pour les sculptures du British Museum.

Dans la religion babylonienne, Doumouzi, après qu'Ishtar ait causé sa perte, est devenu l'époux d'Ereshkigal, déesse des enfers. Nergal et Ereshkigal sont souverains d'un royaume où les démons de la peste sont gardés ; dans la maison des ténèbres une profonde obscurité règne. Ishtar est parfois assimilée à la bienveillante planète Vénus, mâle le matin, qui annonce la lumière du jour, femelle le soir, accompagnant le crépuscule.

« Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
« Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
« Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
« Secouait vierge encore, les larmes de sa mère,
« Et fécondait le monde en tordant ses cheveux. »

(Alfred de Musset)

Vénus est aussi Eosphoros, celle qui porte la lumière ou l'aurore. C'est aussi Lucifer (Lucem - ferre). Homère la nommait la Belle. Elle est, de toutes les planètes, une des plus brillantes. Elle présente, comme la lune, des phases :

« Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
« Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
« De ton palais d'azur au sein du firmament,
« Que regardes-tu dans la plaine ? »

La lumière est la doctrine que le Christ a répandue dans le monde. Dans certains offices chrétiens, une prière est récitée où Dieu est comparé à l'étoile du matin. Et on allume les lampes pour représenter l'éclat du verbe par celui d'un objet matériel dont jouissent les yeux.

Selon J. Combarieu, dans la chapelle de l'abbaye de Maredsous sur le coup de minuit, une étoile descend lentement sur l'autel, tandis que tous les cierges sont subitement allumés.

« Bohuslav Martinu a utilisé dans « Das Gilgamesh Epos » quelques épisodes d'un important poème datant du VIIe siècle avant J.-C. écrit en caractères cunéïformes. On y retrouve Enkidou ; homme simple séduit par une danseuse du temple d'Istar que le roi d'Uruk, Gilgamesh, a envoyée auprès d'Enkidou. La courtisane d'Uruk tente de civiliser cet homme des bois et des champs, qui se lie avec Gilgamesh, dieu aux deux tiers, un tiers homme. Istar envoie un taureau plus fort que trois cents hommes pour lutter contre les deux amis. La mort d'Enkidou plonge Gilgamesh dans la plus grande désolation. Les prières de ce dernier pour réclamer des dieux le retour d'Enkidou sont entendues. Gilgamesh cherche la plante de la vie selon les uns, et de la jeunesse, selon les autres, et l'esprit d'Enkidou réapparaissant, répond aux questions de Gilgamesh. « Seuls les dieux sont éternels et les jours des hommes sont comptés. » (R.A. Mooser).

---

(1) Voir « L'E.M. », n° 152.

Le Ballet de Cour, au XVIe siècle, montre l'exemple de Cirée qui se reproche la pitié qui l'a poussée à ne pas transformer en bête un amoureux Circé ; comme Phaéton descend droit du soleil, c'est elle qui fait descendre les étoiles du ciel. On voit dans le ballet comique de la Reine, les instrumentistes figés sur place après avoir joué un air appelé « Le son de la clochette ». Des lions, des panthères, des cerfs et des loups y sont présentés, qui ne sont en fait que des hommes métamorphosés en animaux. Jupiter intervient enfin pour que Mercure, crevant un plafond de nuages, vienne sur terre afin que les sortilèges de Circé soient rompus. Alors, les nymphes au nombre de douze, qui elles aussi avaient été transformées en statues, se mettent à danser. Mercure, fait prisonnier à son tour, est délivré des sortilèges de Circé, qui tombe vaincue, grâce à Jupiter, dont le rôle théâtral sera tenu par le roi lui-même. De véritables machines étaient utilisées pour effrayer et distraire les spectateurs.

Un ballet semblable fut représenté à l'occasion des noces du Roi de Navarre avec Marguerite de Valois. Il s'agit du « Paradis d'Amour » auquel Ronsard avait collaboré. Ce ballet consistait en petites actions dramatiques interrompues par des danses et des chants. Il devait y avoir dans ces spectacles des pratiques superstitieuses et les allégories n'y manquaient pas plus que dans l'art statuaire. Ainsi dans le « Ballet comique de la Reine », quatre jeunes filles, vêtues de bleu céleste représentaient les vertus au nombre desquelles on compte la justice, représentée par une balance, la prudence symbolisée par un serpent, la force par un pilier et la température par un vase. C'est autour du tombeau de François II à Nantes que l'on retrouve ces quatre statues allégoriques. « Les statues qui ne peuvent s'évader du mythe et du monde visible appartiennent ainsi au monde des légendes donc du surnaturel. » (d'après E. Faure).

L'opéra et l'opéra-comique montrent d'autres exemples appartenant à cet univers de fables. Dans l'antique légende de « La Péri » qui est à la source du chef-d'œuvre de Paul Dukas, il est question d'Iskender recherchant la fleur d'Immortalité, du « Soleil qui séjourne trois fois dans ses douze demeures » ; légende que l'on peut joindre à celle de Gilgamesh, quand Outa-Napishtim révèle le secret de l'immortalité grâce à une plante de jouvence.

Dans l'« Aïda » de Giuseppe Verdi, Isis, la déesse, doit désigner le chef de l'armée. La « Zoroastre » de Jean-Philippe Rameau se rapporte à l'Etoile d'Or. Le « Zarathustra » de Nietszche est un recueil des idées du philosophe qui ont inspiré à Richard Strauss le beau poème symphonique superbement orchestré où un accord parfait éclate comme la lumière du monde jaillit au début de la « Création » de Joseph Haydn. Plus près de nous « Le Voyage » de Béjart et P. Henry fait allusion à la claire lumière qui apparaît après la mort ; cette lumière dont le livre des Morts Thibétains nous dit que si elle est reconnue, elle libère l'être du cycle des réincarnations. C'est la musique elle-même qui doit soigner l'âme. C'est la thèse orphique « Après le long circuit des existences ténébreuses, vous sortirez enfin du cercle douloureux des générations, et tous vous vous retrouverez comme un seul corps, comme une seule âme dans la lumière de Dionysos ».

Ainsi assimile-t-on souvent cette opposition entre la lumière et l'obscurité, à la lutte entre le bien et le mal ; la stérilité et la sécheresse sont opposées à la fécondité et les spectacles dramatiques de ces derniers siècles sont sans aucun doute des vestiges de cérémonies liées au rythme des saisons. Le printemps succédant à l'hiver, la vie laissant derrière elle le sommeil de la terre éternelle, le jour chassant la nuit et des préoccupations d'ordre cosmique semblent transparaître dans les œuvres musicales qui nous sont proposées.

Comme à une graine que l'on confie au sol, il faut aux bourgeons, non seulement l'eau et l'air, mais aussi dans la terre la chaleur indispensable pour favoriser la croissance des plantes. Au printemps, la chaleur atmosphérique et la chaleur souterraine doivent s'équilibrer pour améliorer la régularité de la végétation. La sève suit son mouvement ascensionnel, des racines du jeune bois jusque dans les feuilles et de celles-ci descend par les tissus vers les racines. Jusqu'à l'automne, la sève s'amasse dans les boutons à fleur et au printemps, ces réserves deviennent liquides ; les boutons s'entr'ouvrent, les fleurs apparaissent puis les bourgeons. Fleurs et bourgeons se nourrissent grâce aux cellules qui leur sont proches. Des poches se forment, qui doivent être remplies par la sève ascendante provenant du sol qui doit s'échauffer en même temps que la plante. Si cette chaleur souterraine est insuffisante, la sève vient à manquer son ascension, alors les fleurs se flétrissent et les bourgeons cessent de croître. Chaque printemps en donne de nouveaux. Dans le cas particulier de la vigne, à l'automne, ces bourgeons devenus sarments, porteront les grappes de raisin. Il se produit un cycle annuel qui amène ainsi toute la charpente aérienne. La sève ascendante subit au contact de l'air des modifications qui la rendent propre à la nutrition de la plante. Les années ensoleillées donnent dans certaines régions de grands vins ; la chaleur souterraine pourra être renforcée grâce à des pierres à chaux placées au fond des trous et au contact de l'humidité, la chaux foisonne en dégageant de la chaleur. Lorsque au printemps le temps est froid, le travail de la vigne peut être retardé. La saison très sèche en mars peut gêner la récolte et les bénédictions du ciel sur les fruits de la terre seront réclamées comme au moment des Rogations (3), on priera pour la venue de la pluie. L'essor de la nature est ainsi intimement lié à des préoccupations religieuses et magiques dont on voyait un témoignage dans les Dionysies, en Grèce Antique sous la forme de cérémonies en l'honneur de Bacchus, dieu du vin. En Egypte, les grappes étaient foulées au son du sistre consacré à certaines divinités et les rythmes des pieds étaient en résonance directe avec les scansions des instruments de musique à percussion, utilisés. Ces spectacles popu-

.aires ont plus tard été empruntés et ont donné lieu à toutes sortes de représentation de mythes liés au monde de la musique et de la danse.

(3) Les Rogations se font pendant les trois jours précédant l'Ascension. On y demande notamment la préservation de divers fléaux.

BIBLIOGRAPHIE IO - ISIS, ISHTAR et ISTAR

1. - MONTET P. — *Isis ou « A la Recherche de l'Egypte ensevelie »*. (Hachette 1956).
2. - Ouvrage collectif. — *Histoire Générale des Religions.* (Aristide Quillet, 1960).
3. - Cours de Mlle CUSENIER (1950-1953).
4. - Léon VALLAS. — *Vincent d'Indy.* (Ed. Albin Michel, Paris 1950).
5. - DAUMAS F. — *La Civilisation de l'Egypte Pharaonique.* (Ed. Arthaud, 1965).
6. - Matila C. GHYKA. — *Le Nombre d'Or.* (N.R.F. - Gallimard).
7. - DELAPORTE L. — *La Mésopotamie.* (Renaissance du Livre, 1923).
8. - MORET A. — *Le Nil et la Civilisation Egyptienne.* (Ed. Albin Michel, 1937).
9. - NEF Ch. — *Histoire de la Musique.* (Payot, 1948, Paris).
10. - D'INDY V. — *Cours de Composition* - 2e livre - 1re partie. (Durand, 1909).
11. - Ouvrage collectif. — *Encyclopédie Lavignac.* (Delagrave).
12. - CLEMENT F. et LAROUSSE P. — *Dictionnaire des Opéras.* (Lib. Larousse).
13. - FAVRE G. — *Paul Dukas.* (C. Euterpe, 1948).
14. - COMBARIEU. — *Histoire de la Musique,* tome I. (Armand Colin, 1948).

Page 10/90 ←

Tout récemment une réforme s'est annoncée qui a son point de départ dans le solfège. Sans vouloir le quitter, on cherche à le corriger et à rendre plus utile sa méthode, surtout en ce qui concerne la phase préparatoire du solfège. C'est avant tout la méthode de la technique audio-visuelle préparatoire dont nous avons parlé au début de notre article, qui élargit considérablement les vues de la pédagogie musicale. Insistant particulièrement sur le mot « préparatoire », Massis s'adresse à tout terrain encore inculte, et il emploie une technique nouvelle. Autant qu'on puisse déjà en parler, les résultats sont très encourageants (7). De même dans l'enseignement musical allemand on peut observer des chemins nouveaux. C'est Walter Kolneder (8) qui cherche à établir une combinaison des méthodes du solfège franco-italien avec les acquisitions de l'éducation musicale allemande. En outre, selon des directeurs d'écoles supérieures de musique en Allemagne, on observe un intérêt nouveau pour le solfège.

Dans une telle situation, Momigny, dont l'importance comme théoricien du 19e siècle grandit sans cesse depuis la découverte de Riemann, peut intéresser la pédagogie musicale de notre temps, car pour révéler les tendances d'une réforme de l'enseignement musical, toute source historique peut devenir utile.

(6) Cf. A. Palm, J.J. de Momigny, Leben und Werk. Thèse, Tuebingen 1957.

(7) Cf. Journal de la Confédération musicale de France n° 133, mai 1960 et n° 155, août-sept. 1962. - Guide du Concert, 30-11-1962 (tome XLIV n° 369-370). - Le Figaro, 9-4-1963. - Le Sud-Ouest (Bordeaux) 30-5-1963. - Bulletin de l'I.M.Z. (Congrès international de Tokio) juillet 1963, p. 16 f.

(8) Singen Hören Schreiben. Eine praktische Musiklehre. B. Schott's Söhne, Mainz 1963 f. 4 fasc.

STAGE D'INITIATION AUX MÉTHODES ACTIVES D'ÉDUCATION MUSICALE

(Montchoisy - 1er - 8 Septembre 1968)

par Mme A. FULIN

Tandis qu'elle avait toujours réservé ses stages de musique régionaux ou nationaux au développement d'une activité bien précise (chant choral, flûte à bec, danse), la Ligue de l'Enseignement a voulu cette année répondre à un besoin nouveau en consacrant le stage du Montchoisy à l'initiation aux méthodes actives d'éducation musicale. N'est-ce pas son rôle en effet, en tant qu'organisme d'éducation permanente, d'assurer le nécessaire recyclage des maîtres dans ce domaine où, plus peut-être que dans toute autre discipline, se joue la personnalité totale de l'élève ?

Ainsi se sont réunis durant une semaine à Montchoisy 80 stagiaires, professeurs d'éducation musicale, instituteurs, animateurs de foyers de jeunes. 52 d'entre eux, venus d'horizons très divers, nous ont fait parvenir leurs comptes-rendus, leurs critiques et leurs souhaits. (Ces 52 comptes-rendus émanent des départements suivants : Ain, Aisne, Aube, Charente-Maritime, Côte-d'Or, Côtes-du-Nord, Dordogne, Eure-et-Loir, Isère, Haute-Loire, Lozère, Maine-et-Loire, Manche, Marne, Haute-Marne, Meurthe-et-Moselle, Rhône, Paris, Seine-et-Marne, Tarn, Vienne, Belfort, Seine-Saint-Denis). C'est le reflet le plus complet possible de toutes ces opinions que nous essayons d'obtenir en ces quelques lignes.

Rappelons rapidement l'emploi du temps et les différentes activités présentes au stage : le matin, trois ateliers d'initiation aux méthodes (Kodaly, Willems et Orff) fonctionnaient simultanément, respectivement dirigés par Mlle Jacqueline Ribière-Raverlat, M. Jacques Chapuis (Président de l'Association Internationale d'Education musicale Edgar Willems) et le Professeur Herbert Langhans — grâce au roulement prévu, chaque stagiaire assistait aux trois ateliers — l'après-midi se partageait entre le travail par ateliers (cette fois, les stagiaires avaient à choisir l'un seulement des quatre groupes possibles : danse, flûte à bec, direction chorale et auditions actives) et les conférences (M. Martenot, Mlle A. Ravizé, etc.) — les soirées étaient réservées au chant choral et à la musique d'ensemble. C'était là un programme ambitieux certes auquel se sont soumis avec un maximum de bonne volonté tous les stagiaires sans la moindre exception. Aussi à leurs remerciements, à leurs compliments, je tiens à répondre par des félicitations très vives. En effet, s'il ressort de leurs comptes-rendus une satisfaction unanime quant au contenu global du stage (avec même parfois l'étonnement de constater que tant d'activités ont pu trouver place), si on loue sans restriction la « compétence », « la foi, le témoignage convaincu de chaque instructeur », leur « dynamisme et leur élan intérieur », il se dégage de tous les rapports et de toutes les amicales conversations avec les stagiaires une impérieuse nécessité de temps libre. Voici quelques réponses recueillies au hasard : « J'avais pensé que ce serait plus superficiel étant donné le nombre de choses abordées » — « Le stage a même dépassé son objectif sur le plan pédagogique et pratique, en donnant des connaissances sur des problèmes fondamentaux » — « Il m'a apporté, sur tous les plans, beaucoup plus que ce que j'en attendais » — « Il m'a apporté plus : il me fait repenser l'enseignement de la musique mais aussi celui des autres disciplines ».

Quant au temps libre réclamé par tous, il n'est pensé comme véritable détente que dans 17 cas — par contre, beaucoup veulent l'utiliser à du travail personnel (mise en ordre des notes prises dans les ateliers, « mûrissement », technique de la flûte, etc.) — on demande parfois qu'il soit consacré à des exercices physiques — enfin quelques-uns n'hésitent pas à proposer un allongement du stage ou un accroissement du nombre des activités (possibilité d'assister à 2 ou même 3 ateliers de l'après-midi — initiation à l'expression corporelle — présentation d'autres méthodes : on cite Ward, Thiberge, Dalcroze — atelier guitare — atelier d'improvisation).

Le même souci de travail intense et sérieux se retrouve dans tous les détails des comptes-rendus : on apprécie l'organisation matérielle et particulièrement la cuisine, mais on déplore la lenteur du service au réfectoire, ce qui entraîne des repas dont la longueur est d'autant moins prisée qu'ils se déroulent toujours dans le bruit de conversations animées ; on réclame le silence aux dortoirs tandis qu'un sympathique Poitevin écrit : « les discussions dans les dortoirs sont toujours enrichissantes ! » Certains stagiaires, dont les connaissances musicales ne permettent pas un déchiffrage rapide, demandent que

la liste des œuvres étudiées en chant choral soit communiquée à l'avance afin qu'il leur soit possible de se préparer dès avant le stage ; d'autres, rompus à toutes les difficultés, aimeraient travailler une œuvre en profondeur en vue d'accéder à un résultat pleinement satisfaisant. L'étude de pièces en petits ensembles instrumentaux et vocaux a obtenu un très vif succès ; de l'avis général, le nombre des groupes de musique de chambre était encore insuffisant. On réclame deux degrés au sein de l'atelier de direction chorale comme cela s'est fait pour la flûte à bec : cette solution permettrait en effet de ne pas dépasser le niveau des uns tout en rendant possible pour les autres un travail plus spécialisé (pose des voix d'enfants, étude de difficultés précises).

En ce qui concerne les ateliers du matin, à savoir l'initiation aux méthodes (Kodaly, Willems, Orff), chacun loue l'éventail offert qui permettra ultérieurement un choix en fonction de la personnalité du maître et de ses affinités pédagogiques propres. « La présentation simultanée de différentes méthodes m'a vivement intéressé », dit l'un d'eux, « par les possibilités de comparaison et de liaison immédiate qui en résultent tant au point de vue de la forme que de l'esprit. » Tandis que pas un commentaire ne critique la méthode Willems, certains ne voient pas la possibilité d'adapter la solmisation de Kodaly à l'enseignement de la musique en France, d'autres sont déçus par le travail pratiqué avec l'instrumentarium Orff. Il faut dire ici combien il est difficile pour des élèves (même adultes) de réaliser l'exercice demandé par le maître et dans le même temps d'en analyser le contenu et la valeur pédagogique : c'est ainsi qu'on a pu laisser échapper parfois la progression très étudiée des travaux proposés par M. Langhans avec qui nous sommes allés très loin, tant du point de vue rythmique (mesures à 7 ou à 11 temps) que du point de vue analyse formelle, sens du phrasé, etc., et ceci sans jamais négliger l'expression musicale la plus intense, la communication d'une chaleur humaine contenue dans le moindre message.

Désormais initiés à des méthodes d'enseignement nouvelles, les stagiaires ont quitté Montchoisy pleins de résolutions pour l'année scolaire à venir, formulant des souhaits précis en vue de poursuivre le recyclage commencé. Ainsi leurs rapports sont d'une grande richesse quant aux projets futurs : les instituteurs veulent « créer des activités musicales » dans leurs écoles, mais aussi ce qui est extrêmement important, « informer leurs collègues » ; on parle d'orchestres d'enfants, de chorales d'adolescents dans les foyers de jeunes, de musique d'ensemble dans les foyers socio-éducatifs des C.E.S. ; on pense à implanter la flûte à bec au lycée par le truchement des activités dirigées, dans les classes de transition, à l'école normale, mais on est aussi bien décidé à enseigner la flûte aux collègues ; on veut tenter la méthode Kodaly dans un groupe d'option où on a la chance d'avoir obtenu deux heures hebdomadaires. Ce sont là quelques-unes des intentions que reflètent les rapports réunis au lendemain de Montchoisy. Puis il y a les nombreuses demandes de stages futurs : perfectionnement Kodaly, perfectionnement Willems, autres stages identiques à celui-ci. Faut-il prévoir pour les prochaines vacances d'été plusieurs semaines de travail, l'une consacrée à une initiation semblable avec présentation de plusieurs méthodes pour une première approche et la glane nécessaire à un choix ultérieur ; l'autre réservée aux anciens stagiaires pour un perfectionnement dans une seule des méthodes déjà exposées ? Nous sommes perplexes devant l'ampleur d'une telle tâche, mais l'enthousiasme découvert nous oblige à avancer dans une voie où nous n'avons trouvé que joie et adhésion.

Quelques phrases de stagiaires recopiées ici diront mieux que tout autre commentaire ce que fut cette première rencontre :

« Ce qui m'a vivement intéressé ? — le fait de concevoir la musique (par une équipe d'instructeurs homogène) non comme une matière d'enseignement mais comme un moyen d'épanouissement de l'individu. »

« Ce stage m'a redonné confiance en moi... »

« Une optique nouvelle et passionnante de l'enseignement de la musique va m'amener à repenser entièrement une partie de mon enseignement, peut-être à longue échéance. »

« Dans le cadre scolaire, j'agirai avec plus d'assurance en ce qui concerne l'éveil de la sensibilité. »

« Toutes nos activités furent enrichissantes : techniques, discussions... Enrichissants également, sur le plan humain, le mode de vie que nous avons eu, l'accueil qui nous a été fait ainsi que la personnalité des animateurs du stage. »

Enfin, la boutade relevée dans un rapport de Seine-et-Marne ne pourrait-elle pas décider certains responsables à favoriser des remboursements de frais ou des subventions au titre du recyclage des maîtres de l'Education Nationale pour un enseignement valable de la musique au sein même de l'école et du lycée : « Il est dommage que seulement 80 personnes aient eu la chance de bénéficier de ce stage. Il aurait fallu plusieurs milliers d'auditeurs... ou de téléspectateurs ! ! ! »

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH



DESTINÉES A LA JEUNESSE

- 1968 -

En cet été 1968, il a été plus que jamais rassurant de sentir combien l'amour de la musique pouvait rapprocher les jeunes du monde entier dans un même élan constructif où les mots « contestation », « revendications » sont largement dépassés.

Aussi, ne saurons-nous jamais assez remercier Monsieur le Docteur Barth du mal qu'il se donne pour élargir d'année en année les RENCONTRES INTERNATIONALES DES JEUNES A BAYREUTH, dans le cadre du Festival.

Ces Rencontres groupaient des ressortissants de : Argentine, Belgique, Danemark, Allemagne, Finlande, France, Grèce, Grande-Bretagne, Hollande, Irlande, Israël, Italie, Japon, Yougoslavie, Nouvelle-Zélande, Autriche, Pakistan, Pologne, Roumanie, Suisse, Espagne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Uruguay, U.S.A.

Trois concerts, l'un symphonique, l'autre d'œuvres chorales avec orchestre, nous permirent d'applaudir dans des formations différentes ces jeunes gens venus de tous les continents et qui consacrèrent aux répétitions la plus grande partie de leurs loisirs.

L'enjeu en valait la peine : un premier concert, dirigé par Pierre Boulez, nous permit d'entendre des œuvres périlleuses trop rarement jouées. Quel concert dominical parisien aurait le courage d'offrir le programme que voici ?

Schonberg : Cinq morceaux pour orchestre, op. 16.

A. Berg : Cinq chants pour orchestre, op. 4.

A. Webern : Six morceaux pour grand orchestre, op. 6.

I. Strawinsky : Symphonies d'instruments. In memoriam Claude Debussy.

B. Bartok : Musique pour cordes, percussion et celesta.

Il y eut ce soir-là une double ovation : celle du public pour les musiciens et pour le chef qui les avait si magistralement initiés à une telle musique ; mais aussi celle, combien chaleureuse, de ces jeunes artistes pour Pierre Boulez.

Le vaste et magnifique répertoire de musique de chambre classique, permit à Raymond Gaillard, d'Annecy, d'offrir un deuxième concert dont la très belle tenue fut à la hauteur de la valeur artistique des œuvres du programme.

Enfin, le concert de clôture confirmait la pérennité de la musique française avec le Requiem de Gabriel Fauré et le Gloria de Francis Poulenc.

On ne peut s'imaginer la joie que dispensent, au sein d'un été voué à l'unique culte wagnérien, la musique de Fauré, géniale modestement, sans le savoir, et celle de Poulenc qui chante la gloire de Dieu sans se croire obligé de renier les rythmes de son époque, suivant en cela l'exemple de Bach et de Palestrina.

La direction sobre et précise d'André Musson, l'enthousiasme convaincant de P. André Gaillard, surent faire pénétrer l'orchestre et la chorale **de toutes nations** dans l'esprit spécifiquement français de ces deux musiciens.

C'est un jeune garçon d'une manécanterie de Nuremberg qui chanta avec toute la simplicité souhaitable le « Pie Jesu » de Fauré. Un baryton tchèque, lui opposa, dans le « Libera », le volume d'une voix richement timbrée.

Quant à la soliste du « Gloria » de Poulenc, sa voix me laissa longtemps sous un charme étrange car je crus entendre une flûte de cristal, instrument évidemment imaginaire...

Si une ombre se glisse dans ces soirées inoubliables, ce fut d'y côtoyer un nombre respectable de jeunes Français, sans doute, mais insuffisant : élèves-professeurs, jeunes professeurs, élèves ou récents lauréats des Conservatoires Nationaux et Municipaux doivent participer en bien plus grand nombre à ces exaltantes RENCONTRES INTERNATIONALES.

Ajoutons qu'en l'Eglise baroque San Georgen, siège de l'Ordre de Saint Georges, eut lieu un admirable concert de musique vocale a capella. Le Brünner Madrigalchor de Brno, en Tchécoslovaquie, dirigé par Josef Pancik tint en haleine une assistance conquise dès le début par sa perfection technique, ses qualités vocales, le fondu des nuances, une rare justesse, et, par-dessus tout, une sensibilité musicale émouvante. Au programme figuraient : Monteverdi, Palestrina, Vodnansky, Vittoria, O. de Lassus, N. Gombert, J. Sixt, B.M. Cernohorsky, di Venosa, G.L. Primavera, Arcadelt.

Voilà une formation de niveau international. Au reste, elle se fait entendre dans bon nombre de pays. Pourquoi est-elle encore inconnue en France ?

Josette **DELAMORINIERE.**

COMMENT LA PRATIQUE DES ARTS SERT LA CAUSE DU RAPPROCHEMENT DES PEUPLES

Au mois d'août dernier, plus de 450 jeunes gens, originaires de 25 pays d'Europe et d'outre-mer, se réunirent à Bayreuth, la « ville-festival » par excellence, afin d'y collaborer à diverses réalisations artistiques. Cette rencontre internationale (la 18e d'une glorieuse série créée pour la jeune génération) s'est trouvée dans l'obligation de faire face à une rude épreuve d'ordre politique, d'une ampleur exceptionnelle. En effet, 74 participants des Rencontres qui étaient venus de Tchécoslovaquie suivaient avec une réelle angoisse les événements dont leur pays était devenu le théâtre, et tous leurs camarades, — y compris ceux de Pologne, de Roumanie et de Hongrie — témoignèrent aux jeunes Tchèques, en ces jours d'inquiétude, une sympathie chaleureuse et spontanée. On tenta, en particulier dans les milieux de la presse locale, de faire prendre aux conditions réelles l'aspect d'une sensation politique : les ressortissants des pays de l'Est ne se trouvaient-ils pas à Bayreuth justement en nombre plus important que d'ordinaire ? Il était même question d'organiser une retraite aux flambeaux pour donner à cette tendance une expression spectaculaire. Les esprits se calmèrent enfin lorsqu'on réussit à les convaincre de leur erreur en leur rappelant que les Rencontres des Jeunesses Internationales constituent un centre d'activités artistiques à l'intention des jeunes, qu'elles doivent demeurer un trait d'union entre l'Est et l'Ouest et, par conséquent éviter d'adopter une nuance politique, quelle qu'elle soit, afin de pouvoir continuer à assumer à l'avenir, dans une mesure toujours plus efficace, leur rôle de médiatrice au service de la cause du rapprochement des peuples. Comme l'a répété à maintes reprises **Herbert Barth,** le directeur des Rencontres, la seule tendance admise parmi les Jeunesses de Bayreuth, c'est celle qui s'efforce de créer des contacts humains par-delà les frontières, de les affermir, de les approfondir et, par là, de détruire bien des préjugés en favorisant un climat d'entente qui facilitera même la tâche des responsables politiques.

Le Concert d'Ouverture eut lieu dans la grande salle de la Stadthalle de Bayreuth. Il fut donné par plusieurs ensembles de jeunes artistes originaires de pays de l'Est. Le niveau exceptionnel de cette manifestation fut le point de départ d'une activité musicale dont l'élan ne devait pas se ralentir. On se mit donc à l'œuvre dans les différents cours, chœurs, orchestre et chorégraphie. Après une semaine de travail intensif, l'orchestre des Rencontres pouvait déjà donner, sous la direction de **Pierre Boulez,** un concert au programme duquel figuraient des œuvres de Schonberg, Alban Berg, Anton Webern, Strawinsky et Bartok, et que l'on peut considérer à juste titre comme la réussite la plus extraordinaire qu'aient réalisée jusqu'à ce jour les Jeunesses Internationales de Bayreuth. D'autres groupes donnèrent des preuves convaincantes de leur enthousiasme et de la qualité de leur travail, comme par exemple la matinée chorégraphique dirigée par **Fred Traguth,** dont tous les spectateurs garderont un excellent souvenir. Le cercle d'études de musique de chambre, qui avait à sa tête **Raymond Gaillard,** donna des résultats si satisfaisants qu'il put se produire avec grand succès au cours d'une tournée de concerts des Rencontres en Haute-Franconie et, d'autre part, dans le cadre du Petit Festival des Nations, à Bad Berneck. Afin de clôturer dignement les Rencontres de 1968, le chœur et l'orchestre des Jeunesses Internationales se réunirent pour exécuter le Requiem de Fauré sous la baguette d'**André Musson,** et le Gloria de Poulenc sous la direction de **P. André Gaillard.** En de telles circonstances, lorsque se retrouve, en une union parfaite, pour l'apothéose finale, accomplissement d'une œuvre commune, la majorité des participants des Rencontres, nul ne peut assister à une soirée de ce genre sans être frappé par la valeur exceptionnelle de l'expérience et de l'effort accompli.

Mais cette saison des Rencontres comprenait une telle richesse de manifestations artistiques qu'on ne saurait les évoquer toutes ici. Rappelons par exemple les deux soirées que donna le Théâtre de marionnettes de l'Institut Anglais d'Heidelberg sous la direction de **Horst Raszat,** la Fête d'été qui permit d'applaudir « L'Apothicaire » de Haydn et « Verbum Nobile », opéra de Stanislas Maniuszko qu'interprétèrent de jeunes musiciens du conservatoire de Katowice, dirigés par **Napoléon Siess.** On n'est pas non plus près d'oublier la matinée Tucholsky qu'offrit à son auditoire charmé l'acteur suisse **Ernst Theodor Hoffmann.**

Comme tous les ans, un Séminaire Wagner en plusieurs langues réunit, en groupes parallèles, un nombre considérable de jeunes auditeurs. Pour la première fois, au contraire, les professeurs **Hans Mayer** et **Walter Jens** organisèrent une série de colloques pour traiter divers problèmes de la littérature moderne. Cette innovation trouva un tel écho auprès de son auditoire qu'elle surpassa de loin toutes les tentatives organisées auparavant par les Rencontres pour assurer, dans leur cadre, une place permanente à la création littéraire. Ce succès incita les organisateurs des Rencontres à reprendre la même formule l'an prochain, et même sur une base plus large.

Pierre Boulez fit une conférence où il exposa ses conceptions de compositeur, en face d'un public international enthousiaste qui ne ménagea pas à l'illustre représentant de l'avant-garde contemporaine les preuves de son admiration.

Pour la XIe fois, les Rencontres présentaient une exposition d'art international, où l'on pouvait voir des œuvres graphiques de **jeunes artistes d'Israël** et de **peintres autrichiens** appartenant à la nouvelle école figurative. Enfin, l'exposition **« Wagner et la Pologne »** révéla à ses visiteurs une documentation de valeur qui incitait à la réflexion, tant elle prouvait, souvent de façon évidente, quelle parenté profonde a pu rapprocher le destin du peuple de Pologne et celui de l'Allemagne.
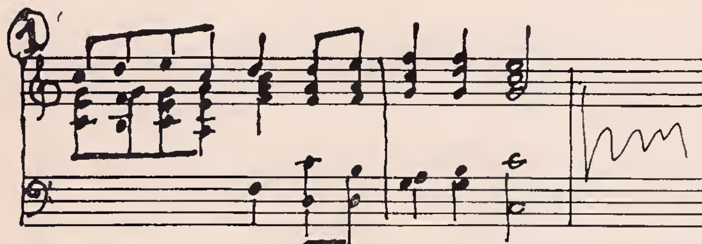
TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE D'OLIVIER MESSIAEN (1)

par Jacques CHAILLEY
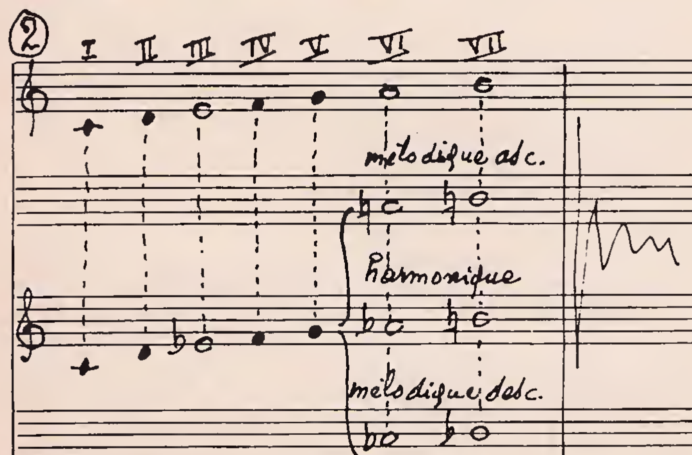
II. — L'EMPLOI DES " MODES A TRANSPOSITION LIMITEE " DANS LES PETITES LITURGIES.

Dans le précédent article, nous avons étudié de manière quelque peu abstraite la façon dont Olivier Messiaen définit et catalogue ses « modes à transposition limitée ». Reste à expliquer la manière dont ces modes sont utilisés. On retrouvera ici les conséquences du fait que sous ce nom de « modes » il n'existe en réalité que des échelles, dénuées d'organisation spécifique. La notion modale ne fournit donc aucun des éléments structurels, et ceux-ci doivent être pris ailleurs. Ils sont le plus souvent (non pas toujours) empruntés au modèle tonal.

Le processus est, en apparence, emprunté au mécanisme de la modalité harmonique. Pour transformer en mineur (mode entièrement artificiel) un modèle majeur (mode partiellement naturel), un classique en conserve les éléments d'analyse harmonique (l'accord I reste tonique, l'accord V reste dominante, etc.) et se contente de remplacer les degrés de l'échelle majeure par les degrés correspondants de l'échelle mineure. Si je prends un exemple très simple, tel que

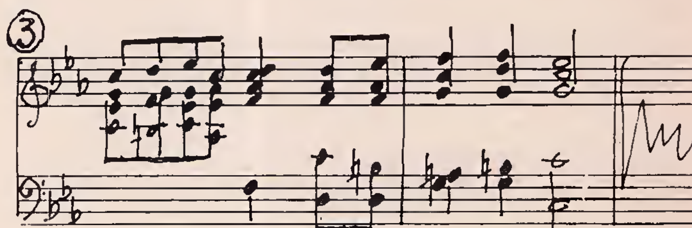


il me suffira pour le « transposer » en mode mineur de remplacer chaque note par son équivalent du tableau de correspondance des degrés :

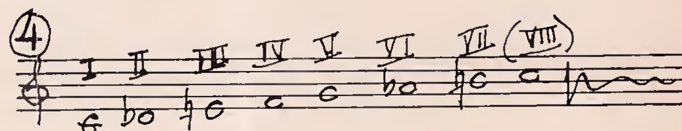


(en noir, les notes qui ne changent pas).
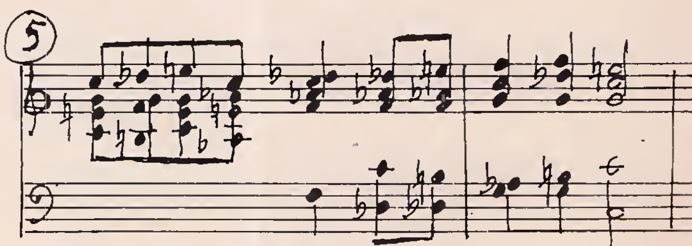
Notre exemple deviendra donc, très classiquement :



Ainsi procèdent par exemple les innombrables « minore » ou « maggiore » des variations classiques. Supposons à présent que j'adopte un mode
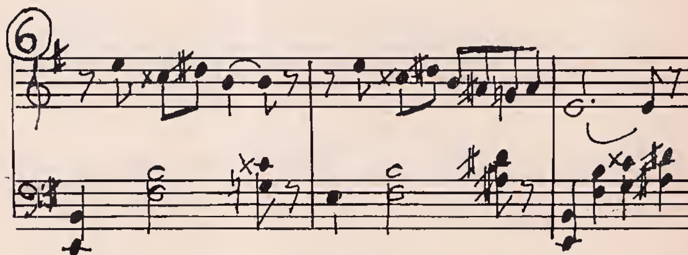


Le même tableau d'équivalence me donnera :



C'est ainsi que procèdent, consciemment ou non, presque tous les musiciens « modaux » de la 1re moitié du XXe siècle.

Prenons par exemple le début de « Réponse d'une épouse sage » d'Albert Roussel :



Il est aisé de voir que ceci est basé sur une échelle modale définie dont on peut trouver sans peine l'équivalence tonale :

(1) Voir « L'E.M. », n° 152.

de sorte que la « traduction classique » de notre fragment apparaît comme suit :

Ainsi s'explique l'orthographe en apparence surprenante et néanmoins très exacte du **sol bémol - do double dièse** de la 1re mesure (et non **sol-ré).**

En somme, l'auteur ayant fait un « thème » pour traduire en langage modal une pensée à base harmonique classique, nous pouvons toujours, à partir de sa rédaction, faire la « version » correspondante pour retrouver, à quelques nuances près, le schéma de pensée originale.

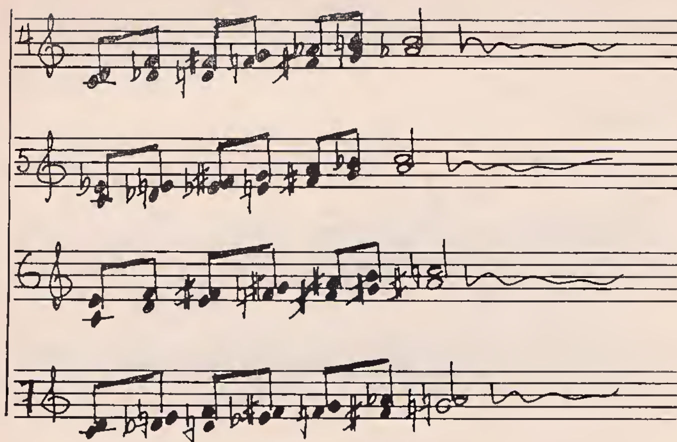
Ceci est souvent vrai aussi pour le langage polytonal. Quand Darius Milhaud, dans les **Saudades do Brasil,** accompagne le chant A de **Corcovado,** par l'harmonie B, la dichotomie auriculaire demandée ne nous empêche pas de reconnaître, à l'origine, un schéma monotonal qu'il est facile de reconstituer en C :

C'est vrai aussi pour le langage atonal, du moins avant l'invention de la série, dont le but fut précisément de couper le langage de ce genre d'attaches avec le passé. Quand Schonberg écrit, au début de **Pierrot Lunaire :**

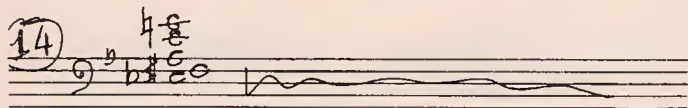
Il est aisé de comprendre qu'il a eu en tête un dessin intervallique qu'il s'est efforcé d'écrire en évitant les notes d'un « accord classé », mais qui n'en est pas moins identique à celui qu'on eût écrit, par exemple, en langage tonal, sur un fond de 7e diminuée :

Les modes à T.L. de Messiaen n'échappent pas à cette similitude. Néanmoins ils ne peuvent, comme les modes à 7 notes des premiers « modalistes », s'accommoder d'une simple transcription de degrés, puisque leur échelle modale contient plus de notes d'octave que le modèle tonal. Bartok s'était lui aussi trouvé souvent dans le même cas. Le résultat, plus sensible encore chez Bartok que chez Messiaen, est souvent **la rupture du système d'octave en tant que référence.** Par ex. une suite de tierces, qui serait, en majeur classique

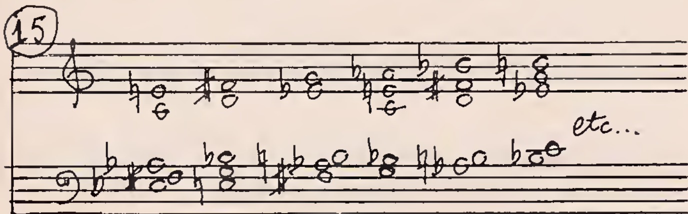
deviendrait théoriquement, dans les 7 modes à T.L. (notes prises de 2 en 2 comme dans le modèle classique), avec un point d'aboutissement différent du modèle :
1. (cf. Debussy)



On arrive ainsi à des suites d'accords parallèles dans lesquels, comme le dit Messiaen p. 54, « chaque voix effectue le mode entier en partant d'un degré différent » : ex. pour le 3ᵉ mode T.L. à partir d'un accord

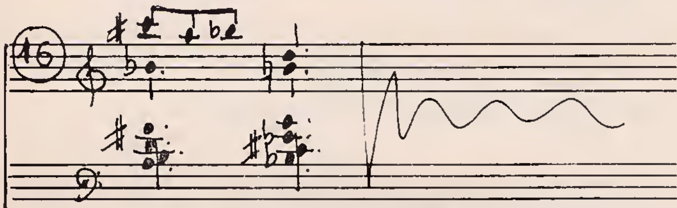


où se trouvent les degrés III, V, VII, I, IV du mode (qui en compte 9), c'est-à-dire des degrés pris soit de 2 en 2, soit de 3 en 3, en analogie approximative avec la constitution des accords classiques sur échelle à 7 sons où les intervalles sont de 3ce ou de 4te :



(ex. 333 du Traité)

Il n'est donc pas possible — le nombre de degrés n'étant pas le même — de « réduire » du Messiaen, lorsqu'il écrit en mode à T.L., à un modèle tonal classique selon un simple « barême », comme on peut le faire pour Roussel et même parfois pour Schonberg ou Berg dans leur période d'atonalisme pré-sériel. L'attirance du « modèle classique » déformé par le mode n'en est pas moins très souvent visible. Analysons p. ex. la « cadence » donnée en nº 337 comme exemple du 3ᵉ mode en 4ᵉ transposition :



Les deux accords sont la répétition l'un de l'autre à un degré de distance sur l'échelle modale. La partie supérieure est dictée par une courbe mélodique caractérisée allant, par les degrés du mode, d'une note du 1ᵉʳ accord à une note du second. Les mêmes caractères transposés en langage classique donneraient par ex. en ré majeur :

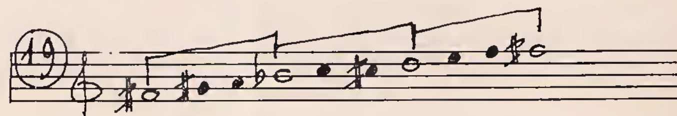


ou, en conservant par attraction le caractère d'échappée du **la**, mieux marqué que ci-dessus dans l'original (la signification reste la même) :

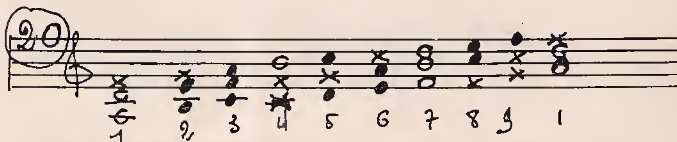


Nous trouverons dans les Petites Liturgies plusieurs exemples de « transpositions » de ce genre.

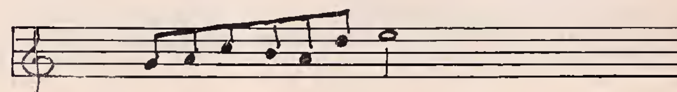
Soit p. ex. le mode 3/3 :



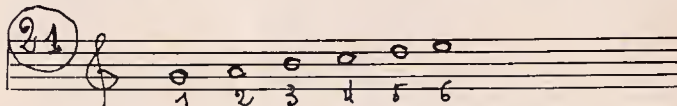
Il contient les notes d'un accord parfait de ré majeur. Si j'écris cet accord en renversement de sixte, et si je poursuis à partir de chacune de ses notes l'énoncé de la gamme du mode, j'obtiens la séquence suivante :



Ces accords serviront à accompagner en «parallèles» toute mélodie conçue selon les notes du mode. Soit p. ex. la mélodie du Credo :

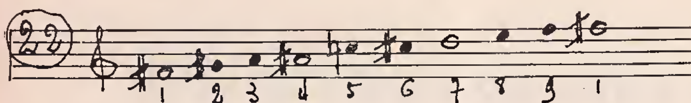


Elle est bâtie sur une échelle de sorte que l'ordre des

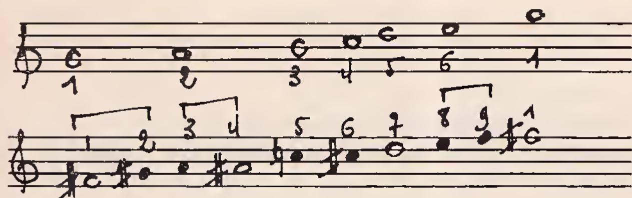


notes figuré par la mélodie est 1-2-4-3-2-5-6. A la p. 8 de ses **Petites Liturgies**, Messiaen utilisera cette mélodie

et lui affectera le mode 3/3, soit, en commençant par la 2e tranche :



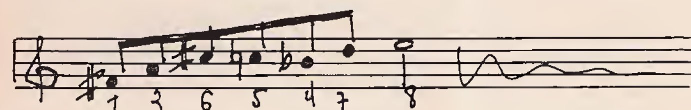
Ce mode ayant 9 notes et non 6, l'équivalence se fera sur une sorte de barème dans lequel plusieurs notes du mode P.L. pourront traduire une même note du modèle plus réduit :



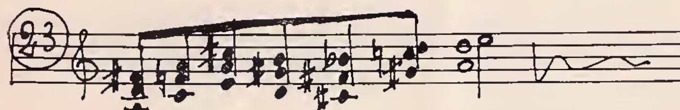
Notre mélodie hexatonique 1-2-4-3-2-5-6 va donc se « traduire » comme suit en mode T.L. :

Hexat.	1.	2.	4.	3.	2.	5.	6.
M.T.L.	1 ou 2	3 ou 4	6	5	3 ou 4	7	8 ou 9

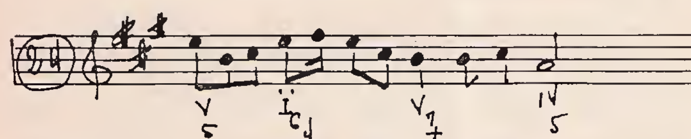
et s'écrira dans la partition :
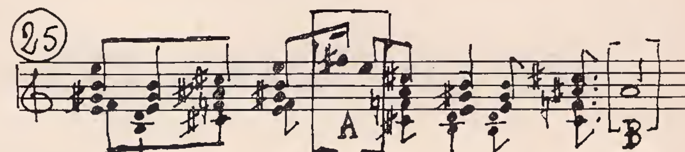


qui sera harmonisé, pour les 6 premières notes, par les accords que nous venons de bâtir ci-dessus. L'avant-dernier accord est un renversement de l'accord à 5 de cette même série (ré-sol dièse-do), et le dernier, point d'arrivée, prendra dans les notes du mode les sons nécessaires à un autre accord (la-ré-mi, sons n° 3-7-8) ayant une sonorité « classique ». Le résultat est (p. 8 de la partition) :



Prenons un autre exemple. L'un des thèmes-refrain les plus employés dans les **Petites Liturgies** est une phrase de caractère pentatonique (Messiaen, à l'exemple de Debussy, fait un large emploi des mélodies de ce type) que l'on pourrait croire pensée en la majeur, et dont l'harmonisation tonale simple eût pu être par ex. la suivante :
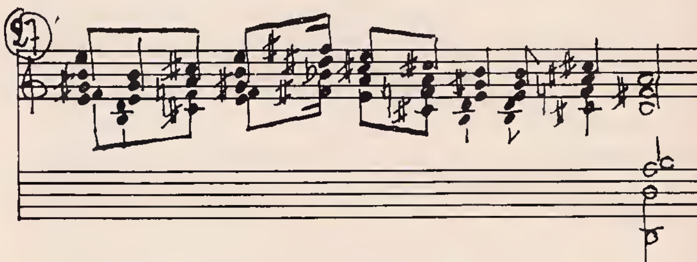


Celle qu'écrit Messiaen n'est pas très éloignée de ce schéma, enrichi de notes de passages et de broderies, mais sa réalisation n'est pas aussi simple. D'abord, pour Messiaen, le thème n'est pas seulement en **la** majeur, il est aussi formé, à l'exception du fa dièse, des notes du mode T.L. 2/2, auquel il emprunte les sons nécessaires pour placer un accord sous chaque note, à l'exception des notes A et B ci-dessous :



Pour A, dont le fa dièse n'appartenait pas au mode 2/2, il fait appel au mode 2/1, où se trouvent à la fois le **fa dièse** et le **mi,** commun aux deux formes, et en tire



dont le 2e accord donne une forte illusion de classique accord de la majeur. Enfin, pour l'accord final, il fait référence à la troisième forme du même mode, soit 2/3, où se trouvent tous les sons de l'accord IV, soit ré majeur, selon 6te ajoutée. Le résultat est l'harmonisation suivante, dans laquelle les degrés d'appui sonnent d'une manière tonalement aussi claire que la mélodie, les degrés de passage ayant au contraire un support où se jouent avec délicatesse des degrés mélodiques de passage d'une coloration très personnelle :



Nous rencontrerons en cours de route beaucoup de problèmes harmoniques de ce genre et les examinerons à mesure. Il suffisait ici d'un exemple destiné à en montrer le mécanisme. Il en sera de même des problèmes rythmiques, auxquels on sait que Messiaen attache une importance particulière, et auxquels nous consacrerons notre prochain article, avant d'aborder l'analyse proprement dite des **Petites Liturgies.**

LES CHORALIES 1968 A VAISON-LA-ROMAINE

par **Claudine SIMON**

Professeur de Lettres

Tous les trois ans se déroulent à Vaison-la-Romaine les Choralies internationales. Cet été, du 4 au 12 août, la sixième de ces fêtes de la Musique et de la Jeunesse a rassemblé au pied du Mont Ventoux, quatre ou cinq mille participants : aux Français venus nombreux se sont joints Anglais, Canadiens, Américains, Belges, Suisses et Marocains.

Comment définir les Choralies ? Pour désigner cette réalité neuve il a fallu forger un mot nouveau. Ce terme dérive de la nature ou plutôt de la qualité des participants : tous, membres de Chorales. Sont conviés aux Choralies, non des amateurs de musique, à titre d'auditeurs ou de spectateurs mais tout individu ayant reçu de la nature, en même temps que la vie une voix, « chose du monde encore mieux partagée que le bon sens », instrument docile et si familier qu'on le néglige. Une voix, c'est la possibilité, donnée au grand nombre, d'avoir part à la vie musicale. Tout l'édifice des Choralies semble reposer sur cette constatation. Le premier but de ces manifestations est donc de faire de chacun un interprète, soit qu'il chante des polyphonies anciennes ou modernes, soit qu'il participe, en tant que membre du chœur à la recréation de grandes œuvres. Outre cette expérience, les choralies proposent aux participants une information sérieuse et variée, une initiation à toutes les formes d'expression artistique, à toutes les techniques, à tous les genres, voire aux méthodes de la recherche moderne dans ce domaine.

Tantôt acteurs, tantôt auditeurs, les cinq mille Vaisonnais vivent neuf jours consacrés à la musique. La journée du choriste se déroule ainsi : tous les matins, deux heures d'atelier au cours desquelles il s'affronte à la matière qu'il a choisi de travailler, puis, un « petit concert » : petit seulement par sa durée, de 60 à 90 minutes. Après le repas de midi pris en commun et en plein air, c'est la joyeuse anarchie des heures de grandes chaleurs : les plus rapides s'emparent des terrasses des cafés, d'autres se jettent à l'eau de la piscine, d'autres se retirent sous leur tente, et puis il y a toujours quelque « petit concert » imprévu, quelque répétition supplémentaire, et partout, des chants. A cinq heures la vie recommence avec le chant commun ; le grand théâtre se vide pendant le dîner et accueille de nouveau la foule des choristes pour une longue soirée.

Par leur diversité les « petits concerts » suggèrent l'immensité du champ musical ; ils montrent aussi la puissance originale de chaque genre. Parmi le grand nombre de ces concerts, il y avait une vingtaine de récitals de musique vocale ; au programme figuraient «la Cantate du bout du monde» (poème de Pierre Hélias. Musique de Jef le Penven) qui retrace l'épopée celte, des « Musiques Toulousaines » interprétées par l'Ensemble Vocal de Toulouse, la « Passion selon Saint Marc » chantée par les chorales de la région Alsace, la messe « Pange Lingua » de Josquin des Près donnée par l'ensemble Philippe Caillard. Le Winston-Salem-State Collège Choir reçut une ovation pour sa présentation de « negro-spirituals ». Les diverses formations interprétèrent des chansons folkloriques, des polyphonies de la Renaissance, des pièces modernes, des œuvres avec orchestre.

Parmi les « petits concerts » on se souvient aussi du récital de René Zosso. S'accompagnant à la vielle, il chanta le « dur désir de durer ». Le vieil instrument qui a selon Zosso, le double pouvoir de « fascination » et d'« ironie » contribue à l'expression d'un lyrisme moderne, contrôlé et lucide. Après ce nouvel aède on pouvait applaudir le pianiste, Michel Béroff qui jouait, magnifiquement, Messiaen. Je me souviens aussi du concert du groupe de recherches musicales, et surtout de sa présentation, claire, précise qui permettait d'entrevoir la nature de la recherche actuelle, le travail d'investigation qui est celui de musiciens qui sont en même temps des chercheurs, leur exploration du champ sonore et la « confrontation abrupte et totale des opérations de composition » à laquelle ils se livrent. J'ai regretté de ne pas trouver autant d'intérêt à l'écoute d'extraits du « concert collectif », composé ou expérimenté par F. Bayle, Canton, Carson, Ferrari, Mâche, Malec, Parmegiani, qu'à l'exposé des motifs et des buts de cette recherche.

Les Grands Concerts proposèrent — entre autres — une soirée instrumentale consacrée à Mozart, donnée par l'orchestre Jean-François Paillard, avec le concours de Michel Béroff, une soirée théâtrale : « La Mégère Apprivoisée » adaptée de Shakespeare par Albert Vidalie. Les « Rythmes iraniens » et « Rythmes hindous » enregistrés par le Groupe de Recherches Musicales, étonnèrent chacun, de telles confrontations semblent aptes à élargir la pensée et la conscience individuelle. Le Juventute Ballet dansa les « Violostries » de Bernard

Parmegiani, de nouveaux gestes suscités par une nouvelle musique, sons et formes si intimement liés qu'on pouvait dire avec le poète « l'œil écoute ».

Après avoir évoqué les concerts et récitals qui font des choralies un festival de qualité, je voudrais parler de ce qui fait l'originalité de ces manifestations, et d'abord des deux heures de chant commun. Tous les jours à 17 heures les choristes se rassemblent dans le théâtre antique pour se livrer au « plus émotionnel de tous les arts ». Ferveur, énervement, liesse, recueillement agitent tour à tour cette foule. Tout est possible alors, le pire et le meilleur. Le talent, le génie pédagogique, la science musicale, l'autorité des chefs sont là pour maîtriser, apaiser, conduire ce peuple, pour faire de cinq mille voix un chœur attentif, docile, musicien. On chante donc, le répertoire à chœur-joie : mise en place d'œuvres déjà connues, apprentissage de nouveaux chants se succédant — et le programme des Choralies : des polyphonies anciennes et modernes et des extraits de certains chœurs en vue de la participation aux grands concerts : les cinq mille choristes s'associent par là au travail des Ateliers, ils ont ainsi étudié le choral final du Roi David (d'Arthur Honegger), un extrait de « l'Air de la Sagesse » de Jean Maillot, etc...

Chaque choriste a choisi de travailler à un Atelier. Ceux qui sont cette année membres d'un des seize grands ateliers, étudient une partition : Musique religieuse tchèque, ou le « Requiem » de Fauré, ou « Les Petites Liturgies », ou les chœurs du « Roi David », ou des Madrigaux Italiens etc., sous la conduite d'un chef. Le travail de chaque atelier est sanctionné et couronné par un concert, « grand » ou « petit » selon la nature de l'œuvre étudiée. Vient ce jour redouté et désiré à la fois. Un orchestre réputé, des solistes de renom accueillent les choristes. Chacun se sent admis au rang d'interprète, réintégré au concert des voix et des instruments. L'étude personnelle d'une œuvre, telle qu'on la vit dans les ateliers a vite fait d'aiguiser le sens musical et l'esprit critique des choristes : chacun est conscient des erreurs commises comme des « bonnes choses » réalisées lors du concert.

Seules les choralies offrent à des amateurs une telle expérience. Quand le silence se fait dans les églises qui abritent les concerts ou sur les gradins du théâtre antique, il suffit de voir trembler les partitions dans les mains des choristes pour comprendre que chacun vit un moment de grâce.

« Un vaste et tendre apaisement
Semble tomber du firmament
Que l'astre irrise
C'est l'heure... exquise »

Ceux qui écoutent, boivent à longs traits la musique et la nuit, ceux qui chantent ne sont plus qu'une voix et l'on se demande si « la Musique [n'est] pas l'exemple unique, de ce qu'aurait pu être, s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées, — la communication des âmes. »

NANCY : *L'ACTIVITÉ MUSICALE DU CONSERVATOIRE*

par Michèle CHARTON

Professeur d'Éducation Musicale

Nancy, le 3 mai 1968. Les quelques centaines d'habitués des Grands Concerts Symphoniques du Conservatoire sont heureux de voir ce soir-là leurs rangs considérablement grossis. Une attente un peu plus chargée d'émotion qu'à l'accoutumée étreint chacun d'entre eux. Tous ceux qui sont là savent qu'ils sont en train de vivre des instants uniques, et quelle chance extraordinaire ils ont d'accueillir en leurs murs, un des plus prestigieux artistes de leur temps. Dans quelques minutes, Olivier Messiaen sera au milieu d'eux, et tous ensemble, avec lui, ils vont pouvoir écouter les Trois Petites Liturgies de la Présence Divine. Le don qui leur est fait ce soir est doublement beau : c'est à la fois celui d'un poète et celui d'un très grand compositeur.

Mais l'événement ne réside pas en cela seulement ; une même affiche réunit autour du maître trois grandes personnalités du monde musical : il s'agit de Jacques Charpentier, compositeur, de Jeanne Loriod, pianiste, et de Yvonne Loriod, ondiste. On serait tenté d'ajouter une quatrième célébrité... en la présence dans l'orchestre des Ondes Martenot, assez rares encore pour susciter en quelques-uns une curiosité supplémentaire. Quand on sait avec quels soucis de renouveau et d'éclectisme Marcel Dautremer compose ses programmes, on peut affirmer qu'il a produit là une réussite. Restait à mener à bien cette réussite.

Dès le mois de novembre 1967, chacune des choristes était en possession de la partition, et pouvait commencer le déchiffrage de celle-ci. Les constantes brisures de rythme, les incertitudes tonales, l'utilisation du parlé, les fréquents aigus en pianissimo exigent une solide technique en même temps qu'un profond sentiment musical ; et le travail d'ensemble n'est possible que si chaque cantatrice connaît déjà parfaitement sa partie. Ce travail d'ensemble commençait dès février : une fois par semaine Marcel Dautremer réunissait à cet effet les 18 chanteuses, lauréates du Conservatoire, ou choristes de l'ensemble vocal de la Propédeutique Musicale. Pour la générale, il bénéficiait en outre de cette chance rare, et que beaucoup de chefs lui auraient enviée, celle de pouvoir bénéficier de la présence de l'auteur. Ce dernier, avec autant de bonne grâce que de simplicité, indiqua quelles avaient été ses intentions, tout en respectant la personnalité de son éminent interprète. Il faut signaler aussi combien nous fûmes séduits par l'aisance avec laquelle Mesdames Jeanne Loriod et Yvonne Loriod exécutent cette partition qu'elles connaissent parfaitement toutes deux, l'une au piano, l'autre aux ondes.

Ces deux instruments ici juxtaposés donnent à l'œuvre une couleur sonore toute particulière. Le piano apporte constamment sa clarté toute éblouie de chants d'oiseaux, quant aux Ondes, elles enveloppent très souvent la phrase sinueuse et ondoyante des soprani avec une immense tendresse. L'inspiration a beau être d'une haute spiritualité, l'inflexion vocale est parfois très sensuelle, car O. Messiaen a mis « sa caresse tout autour » de ce petit chœur.

Une sensualité beaucoup plus violente se dégage du Concerto pour Ondes Martenot de J. Charpentier. Interprété également par Y. Loriod avec l'orchestre municipal de Nancy sous la direction de M. Dautremer, et également en la présence de son auteur, il constituait la première partie du programme de la soirée. Le compositeur sait exactement quelles sont les ressources de l'instrument, et s'il le fait chanter merveilleusement, il l'entraîne parfois avec tout l'orchestre dans des rythmes sauvages jusqu'à une exaltation délirante.

Le public nancéien, réputé pour sa froideur, ne s'est pas trompé en faisant ce soir-là un véritable triomphe à l'une comme à l'autre des deux œuvres. Il ne pouvait pas les entendre et ne pas les aimer totalement. « Mais le face à face, et l'Amour ! » (O. Messiaen).

SCHOLA  CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A,E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat .
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

VOYAGE DE LA MAITRISE DE GABRIEL FAURÉ AUX U. S. A. - CANADA

Toulouse :

Lycée St-Sernin

Tout événement exceptionnel est le fruit de circonstances particulières, de hasards, de coïncidences... « L'Amérique » n'est-ce pas le mot clef d'un monde nouveau, si différent du nôtre, « les U.S.A. », « le Canada » rêve de chacun et pôle d'attraction. New York, Philadelphie, Washington, Toronto, Montréal, Québec...

Après le désir permanent d'y réaliser une tournée, le premier élément qui nous permit d'y songer sérieusement fut la collaboration d'un professeur américain du Lycée Edgar-Quinet, originaire de Buffalo, qui se proposa d'organiser des concerts dans la région, et dans diverses stations estivales dont les festivals d'été sont réputés dans les U.S.A. : Lakeside, Fredonia, Chautauqua.

L'Office Franco-Québecois récemment créé subventionna et patronna le circuit au Canada (Québec) tandis que la colonie tchécoslovaque, le Consulat français et le gouvernement de l'Ontario nous recevaient à Toronto. Le projet de circuit s'enrichit peu à peu : à New York nous étions attendues par le Consulat français le 14 juillet et hébergées par le « Club Français » du lycée « John Jay High School », à Philadelphia un organisme officiel (C.I.V.) se chargea de la réception avec le Consulat français, l'Alliance française, l'Université de Pennsylvania qui patronnèrent notre concert. Le Club Soroptimiste de York (Pennsylvania) accepta de loger les choristes dans les familles de ses membres, ainsi que le « Comité de Jumelage Arles-York ». Au Canada, l'Association « France-Canada », « l'Alliance Chorale Canadienne », les « Jeunesses Musicales » proposèrent leur collaboration.

Et c'est ainsi que le 12 juillet 1968 nous décollions d'Orly en Boeing pour New York.

mais... **LA ROUTE DE NEW YORK PASSE PAR DIJON ET EPINAL.**

A peine terminée la période des examens nous quittions Marseille afin de répondre à deux engagements sur le plan international.

A Dijon se tient le « Congrès International des Professeurs d'Education Musicale », plus de quarante nationalités y sont représentées.

Pour se tenir au courant des différentes réalisations de chaque pays sur le plan musical et scolaire, les congressistes sont conviés à assister aux concerts donnés par des formations de jeunes élèves, illustrant le niveau de leur pays : on put y entendre, par exemple, l'orchestre de l'académie de Musique et de Danse de Ljubljana (Yougoslavie), le Quatuor à corde du Conservatoire de Paris, la Chorale des écoles primaires de Varsovie (Pologne), le Symphonie Band of the Cas Technical High School, Détroit (U.S.A.), l'orchestre des étudiants de l'université de Tübingen... et... la « Maîtrise Gabriel Fauré » du Lycée Edgar-Quinet de Marseille, seule chorale française désignée par le ministère de l'Education Nationale pour participer à cette confrontation internationale. L'enthousiasme du public fut la récompense de notre persévérance dans l'effort.

Les réactions du public

« On est fier d'être Français après vous avoir entendu » - « S'il existe une perfection dans le domaine du chant choral vous l'avez vraiment atteinte » - « La M.G.F. est ce que j'ai entendu de mieux au cours du congrès » - « Avec la chorale russe, la M.G.F. est la meileure chorale du congrès, la spontanéité et le charme méditerranéen en plus » - « Tout y est, la justesse, la qualité des voix, le phrasé musical, le style, l'équilibre des voix » (E. Weber) - « Les Soprani du christal ».

EPINAL

Un détour vosgien nous permît de prendre part à une rencontre internationale patronnée par la Ville d'Epinal et la Confédération Musicale de France, où un premier prix nous fut décerné.

Nous y reçûmes un accueil charmant du « Club Soroptimiste », avant de rejoindre Paris, dernière étape française avant le grand départ.

DE PARIS à.. NEW YORK

C'est le premier voyage en avion de la Maîtrise d'où la légère appréhension qui saisit la plupart des choristes au décollage mais bientôt se découpe la côte d'Irlande et après les immenses étendues bleues du ciel et de l'océan, la côte américaine que nous abordons par le Canada aux milliers de lacs.

Nous atterrissons à l'Aéroport Kennedy dans la fournaise de New York.

L'hébergement organisé par le Club Français du Lycée de Bedford Hills nous permettait de prendre un contact immédiat avec le peuple américain.

Impressions...

Ce qui frappe immédiatement c'est la bonhommie, la chaleur de l'accueil des américains.

Quant aux villes américaines — en dehors du centre même — elles sont formées de maisonnettes à jardin soigneusement entretenus, où le progrès côtoie curieusement le vieillot, le style « victorien » ou « colonial » contraste étonnamment avec les grattes-ciels qui ne sont pas une utopie, certes, mais sinon au cœur même de New York ou des grandes villes ils ne font qu'alterner avec des édifices d'aspect classique.

BEDFORD HILLS

A Bedford Hills, chaque marseillaise est emmenée dans un immense cabriolet vers une villa confortable avec piscine en pleine nature. A noter : les portes restent ouvertes jour et nuit.

Le soir, des milliers de lucioles composent dans les prairies des feux d'artifice fascinants, tandis que les grives sautillent à trois pas et que les écureuils viennent grignoter des coquilles à vos pieds.

NEW YORK - VILLE FABULEUSE

Le 14 juillet, invitées par le Consulat de France, nous chantons « la Marseillaise » devant nos compatriotes d'Amérique.

Deux jours durant nous visitons New York, écrasées par les immenses buildings dont en levant la tête on ne peut apercevoir le sommet sans en ressentir du vertige... Harlem, le quartier chinois, l'Empire State Building, la statue de la Liberté, Manhatan... mais l'atmosphère est lourde, humide, l'agitation extrême.

VERS PHILADELPHIA

17 juillet 1968

Les gratte-ciels disparaissent à l'horizon ; confortablement installées dans les fauteuils d'un autobus à air conditionné, nous voyons défiler usines et prairies et bientôt se dessiner dans le lointain les contours des plus hauts édifices de Philadelphia.

C'est la ville historique par excellence : dans « l'indépendance hall » où siégea pendant plusieurs jours l'assemblée, Washington devait proclamer l'indépendance des U.S.A.

C'est le « Center for international visitors » qui nous réserve une réception des plus cordiales. Monsieur le Comte de Warren, Consul de France, préside le repas, et le concert donné le 18 juillet à l'Auditorium de l'Université de Pennsylvania, devant une foule enthousiaste, très réceptive à la musique française notamment.

Les choristes sont reçues dans des familles qui ne manquent pas de leur faire visiter la ville et profiter des piscines et autres luxueuses installations de leurs propriétés.

— La « Cloche de la Liberté » est devenue le symbole du patriotisme et sa réputation comme emblême de la liberté s'étend dans le monde entier. Philadelphie est une ville paisible, traditionnelle, attachée à son passé.

YORK

20 juillet

A York, le 20 juillet, le Comité de jumelage Arles-York et le Club Soroptimiste sont chargés d'organiser la réception de chaque choriste dans les familles tandis que le Keyban Organ Club programmait la Maîtrise le 21 juillet au « Kuvanis Lake », théâtre de verdure très fréquenté en saison estivale.

Du 23 au 26 juillet se situent trois concerts exceptionnels dans les académies d'été de Lakeside, Fredonia, Chautauqua dans l'état de New York, devant des audiences de 1 500 à 5 000 personnes la Maîtrise exécuta un éventail des œuvres à voix égales de Musique Française du 16e au 20e siècle (Costeley - Sermisy - Janequin - Gabriel Fauré - César Franck - Vincent d'Indy - Roland Manuel - Francis Poulenc...) et du folklore international. Le succès obtenu fut très vif et des ovations interminables saluèrent chaque pièce interprétée par ces ambassadrices de l'art français.

Quelques extraits de presse

« Le chœur atteignit son plus haut niveau dans le groupe de pièces modernes françaises : timbre toujours en « dehors » à la manière française avec un vibrato facile, à peine marqué, naturel qui devint plus chaud et plus « rond » en qualité.

Mme Farre-Fizio nous a apporté une convaincante présentation d'une littérature chorale rarement entendue de ce côté de l'Atlantique ! Merci. »

(The Chautauquan daily - 29 juillet 1968)

« La M.G.F. de Marseille (France) enchanta une audience de 5 000 personnes par ses exécutions disciplinées et raffinées... Le répertoire était stupéfiant, tout particulièrement en raison des harmonisations très complexes des chants folkloriques aussi bien que des pièces précédentes. »

(Buffalo Courrier Express - 29 juillet 1968)

« Un fondu moelleux des voix, des variations soudaines de rythme accentuées par de rapides changements de tonalité avec des passages de virtuosité vocale... Si l'on en juge par les chaudes ovations qui saluèrent les chanteuses à la fin de plusieurs de leurs pièces, elles obtinrent un succès total... En Amérique, particulièrement, les timbres sonores d'un chœur masculin prennent le pas sur le phrasé plus délicat et statique d'un chœur de filles. Il n'est pas inconcevable cependant que les audiences américaines deviennent plus réceptives à l'audition de tels ensembles s'il leur était donné d'entendre plus souvent des groupes tels que ces jeunes ambassadrices de la culture française. Merci, Madame et Mesdemoiselles ! »

(The Chautauquan Daily - 26 juillet 1968)

« L'ensemble fit preuve d'une remarquable vitalité, d'intonations sûres, d'une grande dextérité contrapuntique... »

(The Globe and Maib - Toronto 31 juillet 1968)

Témoignage d'une choriste

« Nous avons enlevé le public par nos interprétations et, dans la rue, ce matin, nous ne pouvons pas faire trois pas sans être abordées par des admirateurs réellement stupéfaits par ce qu'ils ont entendu... A la seconde quelqu'un vient de m'interrompre pour m'exprimer son admiration : « Quel privilège de vous entendre ! Quelles bonnes ambassadrices de la musique et de la France ! Chaque note fût un véritable régal. »

« Après New York, Philadelphie où le concert pour les étudiants obtint tous les suffrages, le circuit au bord du lac Erié dépasse notre attente ! Partout ce sont des invitations pour les années à venir et nous rentrerons de ce voyage pleines de richesses intérieures, d'expériences artistiques et culturelles, de souvenirs magnifiques, embellis par les contacts humains ! »

DERNIERE ESCALE AUX U.S.A.

A Buffalo, les derniers concerts aux U.S.A. eurent lieu au Rosary Hills College, Kenmore Presbyterian Church le 29 juillet et au Continental Hôtel où le Rotary Club de Kenmore reçut à déjeuner tout le groupe.

Aux merveilleux souvenirs glanés aux U.S.A. vient s'ajouter la visite des chutes du Niagara, spectacle fascinant de jour et de nuit que ces masses liquides se fracassant sur les rochers avec une violence inouie...

TORONTO - 30 JUILLET - 2 AOUT (Canada)

Canada... Canada... Nous abordons tes rives avec respect et émotion. Tout un passé français dont les vestiges surgissent à chaque détour de nos pas ! Fouler ce sol où nos ancêtres vinrent fonder les premières villes, comme essaiment les abeilles à la recherche d'une nouvelle vie...

Le 31 juillet, un concert à l'université de Toronto, organisé par le Consulat français et l'attaché culturel du gouvernement de l'Ontario, établissait les premiers contacts avec le peuple canadien.

Les pièces françaises furent accueillies avec beaucoup de plaisir et à l'issue du récital les compliments ne cessèrent qu'avec l'obligation de fermer les portes de l'auditorium.

Interview radio-diffusées, articles de presse... L'Ontario nous fit un triomphe !

L'hébergement était organisé par la colonie Tchécoslovaque, en souvenir de nos relations amicales avec la chorale M.S.B.U. de Bratislava (1966-1967). Un concert Slovaco-Canadien, où la chorale exécuta beaucoup d'œuvres folkloriques tchécoslovaques, permit à ces expatriés de réentendre par un intermédiaire français, les vieux chants de leur terroir !

Avant de quitter l'Ontario pour le Québec, un circuit élaboré par le « Départment of Education » de la province permettait au groupe la visite de lieux historiques typiques de la colonisation : Ste Marie parmi les Hurons, le Sanctuaire des Saints Martyrs Canadiens massacrés par les indigènes ainsi que la petite localité de « Penetanguishene » enclave d'expressions françaises au cœur de l'Ontario, sur la Baie Georgienne ; où les habitants avaient préparé le repas dans les familles et une sympathique manifestation au cours de laquelle se produisirent des ensembles folkloriques locaux avant la Maîtrise.

Le 2 août nous prenions possession du Collège de France à Montréal grâce à la bienveillance de sa directrice et à l'entremise du Consulat de France.

Dès le lendemain, une amicale entrevue était ménagée avec les « Petits Chanteurs du Mont Royal » et il fut possible de comparer les méthodes de travail. La Maîtrise se fit entendre le jour suivant à l'Oratoire St Joseph devant une nombreuse assistance.

A Québec, après une réception à la Mairie et une visite de la ville et des bois du St Laurent, la Maîtrise se rendait à « l'hôpital des incurables » où elle offrait un récital pour les malades avant de rencontrer les jeunes filles de la chorale « Les Messagères » et d'être l'objet d'une sympathique réunion à la municipalité de Montmorency.

A Montréal, le récital de l'Eglise St Jacques obtint le plus vif succès, mais le concert des Jeunesses Musicales du Canada au Mont Orford restera pour nous un souvenir extraordinaire comme les nombreuses exécutions à « Terre des Hommes », l'exposition permanente.

Et c'est avec la sensation d'un enrichissement incomparable, et celle d'avoir été utiles à la Musique, comme à notre pays, que nous décollions de Kennedy Airport le 12 août pour rejoindre Paris en laissant derrière nous une multitude d'amis et beaucoup de sympathie pour la France.

A PROPOS D'UNE RECTIFICATION

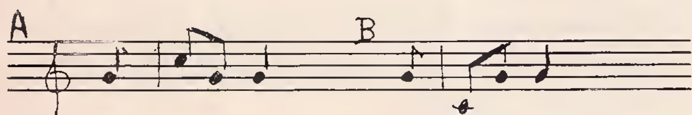
"L'EDUCATION MUSICALE" - Novembre 1968 - Page 26 - 8e ligne

par Mlle A. RAVIZÉ

Dans leurs dialogues improvisés les enfants chantent souvent, d'eux-mêmes, au lieu de parler, par une sorte de recto tono qui leur fait soutenir la voix et passer de la parole au chant, sans même qu'ils s'en rendent compte.

La réponse n'est jamais, mélodiquement, semblable à la demande, ce qui ne serait qu'une simple répétition, rejetée d'instinct. A + A ne convient pas au dialogue. A + B différencie les partenaires.

Il s'agissait de :



Sous sa forme la plus élémentaire, ce n'est autre chose, pour le musicien, que le sujet et la réponse d'une fugue. C'est aussi l'amorce des formes bithématiques : 1er thème, tonique ; 2e thème, dominante.

Ce qui montre bien en quoi le mot « théorie » de la musique prête à confusion, alors que le langage musical, pris à sa source, découle d'une forme toute naturelle.

Page 22 : lignes 20, 21, 22, deuxième colonne. Il faut :



Exemple d'un ouvrier découvrant un tambour africain et improvisant ausitôt une mesure à 5 temps, en marquant fortement le retour de la première noire.

Simple constatation d'une excellente forme rythmique, exceptionnelle dans la musique classique, qui rappelle à l'œil, aussi bien qu'à l'oreille, la symétrie d'une forme architecturale.

Petites choses, si l'on veut, laissées à l'appréciation de chacun, mais qui prouvent bien chez l'enfant et l'adulte un sens musical inné, avant même l'éducation musicale proprement dite.

EXAMENS ET CONCOURS

Programmes limitatifs du C.A.E.M., 2e Partie, Session 1969 - Art Musical

Programme limitatif sur lequel porteront la première épreuve de sous-admissibilité (composition sur une question d'art musical) et la troisième épreuve d'admission (Exposé d'Histoire de la Musique) :

JOSQUIN DES PRES : **Miserere mei, Deus** (Edition de la Schola Cantorum).

SCHUTZ : **Historia der Geburt Jesu Christi** (Edition Barenreiter).

R. STRAUSS : **Don Juan.**

MOZART : **Die Zauberflote.**

SCHUMANN : **Carnaval.**

A. HONEGGER : **Symphonie n° 3 « Liturgique ».**

« L'Education Musicale » a déjà publié les analyses des œuvres suivantes :

R. Strauss : Don Juan (numéros 142, 143 et 144, novembre, décembre 1967 et janvier 1968).

Josquin des Prés : Miserere mei Deus (numéros 145 et 146, février et mars 1968),

Mozart : Die Zauberflote (numéros 132 à 139, novembre 1966 à juin 1967).

Les analyses de : **Schumann, Carnaval** et **Honegger, Symphonie n° 3 Liturgique** paraîtront dans les numéros de la présente année scolaire.

Littérature

Programme limitatif de littérature sur lequel portera la deuxième épreuve d'admission (lecture et commentaire d'un texte littéraire) :

DU BELLAY : **Les Regrets** (Société des Textes français modernes, édition H. Chamard). Tome II des Oeuvres Poétiques de Du Bellay. Sonnets I à XL, pp. 52-83, Sonnets LXXX à XC, pp. 113-121, Sonnets CXLLII à Sonnets LLLL à XC, pp. 113-121, Sonnets CXXXII à CXLV, pp. 159-169.

BOSSUET : deux **Oraisons funèbres** (Garnier, édition J. Truchet) : **Henriette de France - Anne de Gonzague.**

MARIVAUX : **Les Fausses Confidences** (Coll. des Classiques Larousse).

BALZAC : **Un grand homme de province à Paris** (Coll. du Livre de Poche, n° 862).

VERLAINE : **Sagesse** (Coll. du Livre de Poche, n° 1116).

JULES ROMAINS : **La Douceur de la Vie** (Tome XVIII des **Hommes de Bonne volonté).**

Acoustique

Programme sur lequel portera la septième épreuve d'admission (interrogation relative aux lois de l'acoustique.

I. **Nature et propagation du son.** - Production du son par des mouvements matériels : vitesse du son dans l'air, sa mesure ; longueur d'onde. Réflexion du son. Ondes stationnaires transversales et longitudinales. Notions sur l'acoustique des salles et sur l'isolement sonore. Enregistrement et reproduction des sons.

II. **Qualités physiologiques des sons :**

1° Intensité ; puissance à l'émission ; puissance par cm2 à la réception ; bels et phones.

2° Hauteur ; mesures absolues et relatives. Harmoniques. Battements.

3° Timbre ; Analyse d'un son complexe. Sons partiels.

III. **Audition des sons.** - Fréquences audibles ; seuils d'audibilité et de douleur.

IV. **Affinité des sons.** - Intervalles, accords consonants. Gammes naturelles déduites des accords parfaits majeur et mineur.

Transposition, cycle des quintes. Gamme tempérée.

V. **Production des sons :**

1° Cordes vibrantes ; fréquence, timbre, résonance. Instruments à cordes ;

2° Tuyaux sonores ; embouchures, fréquence, timbre, résonance. Instruments à vent ;

3° Instruments à percussion ;

4° Voix humaine.

VI. **Phénomènes électriques en relation avec l'acoustique :**

Microphone, réception téléphonique, pick-up, lampe amplificatrice. Circuit oscillant, notions sur les instruments électroniques.

Dérogation aux conditions d'obtention du C.A.E.M. et allègement des épreuves de ce diplôme en faveur des titulaires de la première partie du professorat de musique de la Ville de Paris.

Les anciens élèves des cours normaux des enseignements spéciaux de la ville de Paris et du département de la Seine, titulaires de la première partie du professorat de musique de la ville de Paris, sont autorisés à se présenter à la première partie du C.A.E.M. aux sessions de 1969 et de 1970 en bénéficiant d'un allègement des épreuves d'admission prévu ci-après :

Ces candidats sont dispensés des première, deuxième, troisième et sixième épreuves d'admission (lecture à première vue, exécution vocale d'une œuvre avec paroles, exécution à première vue au piano et transposition, exécution à vue d'un chant scolaire inédit).

(Décret n° 68-851 du 26-9-68 ; B.O.E.N. n° 35 du 10-10-68, page 2690).

ETABLISSEMENTS DANS LESQUELS FONCTIONNE UNE PREPARATION AU BACCALAUREAT OPTION " ARTS "

Rentrée 1968 (Classe de 2e)
— 1969 — 1re)
— 1970 — terminales)

Paris :

Lycées : La Fontaine, Maurice-Ravel, Racine, lycée de Sèvres, lycée Camille-Sée.
La préparation au bacc. « arts » ayant été ouverte à titre expérimental à la rentrée 67 dans le lycée J.-de-la-Fontaine, l'ouverture de classes de 1re y est autorisée à la rentrée 1968.

OPTION MUSIQUE

Académies

Aix :
Lycée Montgrand, à Marseille.
Lycée P.-Cézanne, à Aix.

Amiens :
Lycée mixte d'Amiens.

Besançon :
Lycée V.-Hugo à Besançon.

Bordeaux :
Lycée C.-Jullian à Bordeaux.

Caen :
Lycée Malherbe à Caen.

Clermont-Ferrand :
Lycée Jeanne-d'Arc à Clermont-Ferrand.

Dijon :
Lycée Carnot à Dijon.

Grenoble :
Lycée Champollion à Grenoble.

Lille :
Lycée Fénelon à Lille.

Limoges :
Lycée Léonard-Limozin à Limoges.

Lyon :
Lycée Lumière à Lyon.

Montpellier :
Lycée Joffre à Montpellier.

Nancy :
Lycée Frédéric-Chopin à Nancy.

Nantes :
Lycée La Colinière à Nantes.

Nice :
Lycée d'Estienne-d'Orves à Nice.

Orléans :
Lycée Pothier à Orléans.

Poitiers :
Lycée de J. F. de Poitiers.

Reims :
Lycée d'Etat de garçons de Reims.

Rennes :
Lycée des Gayeulles ex-Châteaubriand à Rennes.

Rouen :
Lycée Jeanne-d'Arc à Rouen.

Strasbourg :
Lycée Kléber à Strasbourg.

AVIS DE CONCOURS

Vannes :
Conservatoire municipal de Musique.
Le samedi 4 janvier 1969.
Concours pour le recrutement d'un professeur de violoncelle et solfège.
Date limite d'inscription : 28 décembre 1968.

Besançon :
Conservatoire régional de Musique.
Le vendredi 13 décembre 1968 :
Concours pour le recrutement d'un professeur de trombone. Ce poste comporte :
1) Un enseignement hebdomaaire de 16 h ;
2) Un service de 6 mois à l'orchestre du Théâtre ;
3) La participation éventuelle à l'orchestre de chambre de Besançon.

Saint-Brieuc :
Ecole nationale de Musique.
Le mercredi 11 décembre 1968 :
Concours pour le recrutement d'un professeur de percussion et initiation musicale (méthodes actives).

Saint-Quentin :
Conservatoire municipal de Musique.
Concours pour le recrutement d'un professeur de clarinette.

Tourcoing :
Ecole nationale de Musique.
Concours pour le recrutement d'un professeur de Solfège spécialisé.

Toulon :
Ecole nationale de Musique.
Concours pour le recrutement de :
— un professeur de cor et transposition et solfège le 9 janvier 1969
— un professeur de piano le 10 janvier 1969.

Pour tous renseignements détaillés, s'adresser aux mairies ou aux conservatoires.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE RHONE-ALPES

Des concours pour le recrutement de musiciens destinés à compléter l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE RHONE-ALPES auront lieu à Lyon les 16-17-18 décembre 1968.

Les postes à pourvoir sont les suivants : violon-solo, violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois-cor anglais, clarinette, clarinette-basse, basson, contrebasson, cor, trompette, percussions.

Pour tous renseignements écrire au Secrétariat de l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE RHONE-ALPES, Hôtel de Ville - LYON-Ier.

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Nous ouvrirons cette chronique avec un disque de musique contemporaine qui par son sujet nous semble difficile à classer dans nos rubriques habituelles. Il s'agit en effet de trois œuvres, dont une de grande envergure du compositeur polonais KRZYSZTOF PENDERECKI : *Polymorphia, De natura sonoris* et *Dies Irae, Oratorio* à la mémoire des victimes d'Auschwitz. Penderecki est actuellement considéré comme le compositeur le plus représentatif de la jeune musique polonaise ; né en 1933, il se fit remarquer dès 1958 en obtenant trois brillants Prix avec des pages aussi différentes que « Strophes », « Emanations » et « Psaumes de David ». Son style très novateur, quant aux moyens expressifs ne cherche pas, par principe, une nouveauté systématique mais tend plutôt à utiliser tous les moyens mis à sa disposition. Le Dies Irae est d'une gravité et d'un lyrisme bouleversants et accablants, difficiles à soutenir ; les textes de cet Oratorio sont tirés de la Bible, de la Tragédie grecque et de poèmes contemporains. Les effets sonores sont d'une telle force communicative que personne, à notre avis, ne peut rester insensible à un ouvrage de ce style. Il en est de même des deux pages qui complètent le disque, et qui datent respectivement de 1961 et 1966 ; purement instrumentales, ces deux œuvres révèlent une puissante imagination quant à l'utilisation et à l'agencement des instruments de l'orchestre. Autant que l'on puisse en juger par l'audition d'un disque, Penderecki semble être un artiste ayant quelque chose de sincère à dire, et ne cherchant pas exclusivement dans un système rigoureux le moyen de l'exprimer. PHILIPS (1).

Musique religieuse :

Passons ensuite à la musique religieuse, avec un très beau disque consacré à MONTEVERDI : une *Messe à quatre voix* publiée en 1641, les *Litanies de la Vierge* et un *Salve Regina* nous permettent d'apprécier avec beaucoup d'exactitude deux aspects du style de l'auteur d'Orfeo : son style personnel, lyrique et dramatique qui imprègne les Litanies et le Salve Regina, et un style très dépouillé qui, dans la Messe, marque un retour à la polyphonie traditionnelle. L'interprétation est excellente. V.S.M. PATHÉ MARCONI (2).

Le fait que se trouvent rapprochées sur un même disque la *Messe* d'ANDRE CAPLET et la *Suite Liturgique* d'ANDRE JOLIVET ne doit pas paraître tellement surprenant, car, si une génération sépare ces deux musiciens, et si leurs esthétiques musicales sont très différentes voire mêmes opposées, les deux œuvres se rejoignent dans l'expression commune d'une même foi. Bien qu'encore très méconnu aujourd'hui, André Caplet reste présent au rang des vrais musiciens, et spécialement avec sa Messe à trois voix de femmes, que chante ici avec beaucoup de recueillement la Maîtrise de l'O.R.T.F. C'est une page délicate et profondément religieuse qui conserve une grande fraîcheur d'expression.

Quant à la Suite liturgique d'André Jolivet, elle date de 1942, et était à l'origine la musique de scène pour le « Mistère de la Visitation » d'Henri Ghéon ; elle fut transformée plus tard en Suite liturgique en conservant la disposition originelle : voix, hautbois, cor anglais, violoncelle et harpe, mais ici, la voix est remplacée par un ensemble vocal féminin. Toute cette partition, écrite dans un climat modal, est également d'une grande authenticité religieuse. C'est un ouvrage qui gagne à être connu par plusieurs auditions et fait ainsi mieux apprécier un aspect attachant de son auteur. ERATO (3).

Musique vocale profane :

Un seul disque se placera sous ce titre, mais de très grande classe et de très grande valeur. Régine Crespin est en effet également heureuse dans le répertoire lyrique et dans celui de la mélodie. Elle nous l'a prouvé ces dernières années au cours de très beaux récitals, et c'est pratiquement le programme de l'un d'eux que publie maintenant la maison DECCA. Emotion contenue, diction merveilleuse, musicalité parfaite, compréhension fine et spirituelle du sens du texte, telles sont les principales qualités que nous découvrons à l'écoute de ce disque comme nous en avions été le témoin émerveillé dans la salle de concert. Voilà pourquoi nous accordons volontiers à ce disque l'adjectif de précieux, car nous croyons qu'il fera date dans l'histoire du chant et de l'interprétation du répertoire des mélodies. (4)

Musique instrumentale :

WEBER est surtout connu comme étant le créateur de l'Opéra allemand, avec « le Freischütz », mais il est aussi l'auteur de pièces pour piano dont la célèbre « Invitation à la Valse » et de quatre *Sonates*. Sous les doigts déliés et poétiques de Thierry de Brunhoff, nous pouvons apprécier la seconde de ces Sonates, celle que les biographes considèrent comme la meilleure, tour à tour brillante, agréablement romantique et sentimentale, ainsi que plusieurs pièces brillantes plus mondaines et d'une émotion plus extérieure, « *Invitation à la Valse* », Rondo brillant, Polonaise brillante. V.S.M. PATHÉ MARCONI (5).

Parmi les jeunes interprètes de BEETHOVEN, nous plaçons volontiers Eric Heidsieck à la toute première place, et ce disque avec quatre *Sonates* portant les numéros 17, 20, 22 et 24 vient confirmer cette impression. Heidsieck domine l'interprétation au point de faire sentir une exacte vue d'ensemble de l'ouvrage, très juste dans le dosage de ses plans sonores, dans ses valeurs expressives, dans l'équilibre de sa construction. Voilà un artiste qui sait nous accrocher et nous convaincre. Nous sommes persuadés que nos lecteurs le seront aussi. V.S.M. PATHÉ MARCONI (6).

Deux disques seulement illustreront le chapitre de la musique de chambre, le premier pour flûte et piano, le second pour quatuor à cordes.

Le duo que forment Jean-Pierre Rampal et Robert Veyron-Lacroix n'est plus à présenter, aussi nous contenterons-nous de dire qu'il vient de grouper sur ce disque Erato trois pages qui le mettent bien en valeur. D'abord *Introduction* et *Variations* de SCHUBERT où tour à tour la flûte et le piano se trouvent aux prises avec de grandes difficultés techniques, puis trois *Romances* de SCHUMANN destinées primitivement au haut-

bois, enfin la *Sonate « Undine »* de CARL REINECKE compositeur allemand né en 1824 à Altona, mort en 1910 à Leipzig. ERATO (7).

SMETANA, connu surtout pour son beau Poème Symphonique « la Moldau » et pour son opéra comique « la Fiancée vendue », a également écrit un magnifique *Quatuor* à Cordes (« *Quatuor de ma vie* ») par lequel il évoque son existence dans un pays qu'il aimait tant. Il est vraiment dommage que les ensembles délaissent cet ouvrage car, par sa sincérité d'expression et son ambiance nationale, il représente une grande page de la musique tchèque. L'interprétation du Quatuor Guarneri nous le montre sous un jour favorable : excellente structure générale, beaucoup de lyrisme, et de flamme dans le jeu ; ces artistes semblent empoigner l'œuvre avec force pour en extraire toute la puissance expressive. Ce même style d'exécution convient également très bien à Dvorak dont le Quatuor en la bémol majeur, op. 105, date du retour du musicien à Prague après son séjour aux Etats-Unis. R.C.A. (8).

Avec le groupe des Concertos, nous revenons à l'époque classique en écoutant quatre *ouvrages pour orgue et orchestre* de HAENDEL, portant les numéros 9, 10, 11 et 12. Inutile de présenter ces pages maintenant bien connues du public des concerts comme des discophiles, en particulier par les belles interprétations de Marie-Claire Alain ; nous dirons simplement que l'organiste et chef d'orchestre Karl Richter leur confère une grande énergie, en choisissant une diction très marquée qui met bien en relief les contrastes ; les interventions de l'orgue sont judicieusement registrées, et les passages « ad libitum » très heureux dans leur style proche de celui de l'auteur. Un très beau disque, admirablement gravé. DECCA (9).

Les violoncellistes, s'ils ont relativement peu de sujets de concertos, disposent en revanche de quelques très belles pages, attachantes par un lyrisme convenant bien à l'instrument, et une virtuosité mettant en valeur ses riches possibilités. C'est le cas précisément des ouvrages de SCHUMANN et de LALO que nous avons réentendus avec grand plaisir sous l'archet du prestigieux Janos Starker. Une parution qui honore la Collection Plaisir du Classique de chez PHILIPS (10).

Sous la rubrique symphonique, nous regrouperons plusieurs partitions de styles assez différents. Commençons d'abord par Six *Sinfonies* de BENEDETTO MARCELLO ; ce contemporain de Vivaldi et d'Albinoni naquit à Venise en 1686 et mourut à Brescia en 1739 ; son œuvre nombreuse est partagée également entre la musique vocale, religieuse ou profane, et la musique instrumentale. Sur les Six Sinfonies enregistrées ici, la première se trouve être l'*Ouverture* de son *opéra Ariana,* les autres étant des ouvrages écrits pour quatre parties de cordes. Leur style est celui de l'époque, avec ses procédés d'écriture traditionnels, mais aussi avec des contours mélodiques ne manquant pas d'originalité. L'interprétation met en évidence toutes ces brillantes qualités. ERATO (11).

Le Quatuor de DVORAK évoqué plus haute date de 1895, tandis que les deux *Sérénades* gravées ici lui sont de 20 ans environ antérieures. La première, pour cordes est très lyrique, romantique, soutenue sur le plan mélodique, la seconde se présente sous un éclairage beaucoup plus tchèque dans les sources de son inspiration. L'interprétation est excellente, dans le sens ou elle nous semble parfaitement dans l'esprit même de ces deux ouvrages. ERATO (12).

Le disque abordé maintenant, et avec lequel nous clôturerons cette rubrique symphonique nous fait bien plaisir car il marque la rentrée au catalogue français d'une œuvre injustement oubliée : le *Ballet Namouna* de LALO. Il est probable que sans Serge Lifar qui adapta la chorégraphie du Ballet « Suite en Blanc » à la musique de Namouna, l'œuvre de Lalo n'ait complètement disparue des programmes. Et pourtant on ne parvient pas à trouver une raison valable à ce désintéressement, surtout lorsqu'on réécoute la partition comme nous venons de le faire. C'est une musique qui ne manque ni de charme ni d'invention mélodique, ni d'équilibre rythmique. Ernest Ansermet, à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande nous en offre une très belle interprétation qui nous l'espérons aura vite raison des appréhensions du public. DECCA (13).

Enfin, pour terminer sur une note différente, nous signalerons et recommanderons sans nous y étendre trois disques de chansons soviétiques. En premier lieu un disque consacré à l'« Ensemble des Pionniers de Moscou ». Il s'agit d'un ensemble de 1 500 jeunes garçons et filles, chanteurs, danseurs et musiciens. Leur répertoire que nous apprécions dans une belle gravure est surtout fait de *chansons populaires.* CHANT DU MONDE (14). Enfin deux disques constituant 50 ans de *Chansons Soviétiques,* le premier avec les *Chansons de la Paix et de la Guerre,* le second avec les *Chants de la Révolution,* le tout chanté par différents artistes et différents groupements de l'Union Soviétique. CHANT DU MONDE (15 et 16).

CATALOGUE

(1) K. PENDERECKI : Dies Irae, Oratorio à la mémoire des victimes d'Auschwitz ; Polyporphia ; de Natura Sonoris.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 839701 LY)

(2) C. MONTEVERDI : Messe à quatre voix : Litanie della beata Vergine ; Salve Regina.
(30/33 - *V.S.M.* - G.U. CVB 2094)

(3) A. CAPLET : Messe à trois voix de femmes.
A. JOLIVET : Suite Liturgique.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70412)

(4) R. SCHUMANN : Cinq poèmes de Mary Stuart.
H. WOLF : A l'aube ; le Jardinier ; la jeune Servante abandonnée ; J'ai un amant à Penia ; le Tombeau d'Anacréon ; Amour secret.
C. DEBUSSY : Trois chansons de Bilitis.
F. POULENC : Banalités : Chansons d'Orkenise, Hôtel ; la Courte paille : le Carafon, la Reine de cœur ; Chansons villageoises : les Gars qui vont à la fête ; deux poèmes de Louis Aragon.
(30/33 - *DECCA* - G.U. SXL 6333)

(5) C.M. von WEBER : Sonate n° 2 ; Rondo brillante ; Invitation à la Valse ; Polacca brillante.
(30/33 - *V.S.M.* - CVC 2123)

(6) BEETHOVEN : Sonates pour piano : n° 17, en ré mineur, op. 31 n° 2, « Tempête » ; n° 20, en sol majeur, op. 49 n° 2 ; n° 22, en fa majeur, op. 54 n° 24, en fa dièse majeur, op. 78, « A Thérèse ».
(30/33 - *V.S.M.* - G.U. CVC 2131)

(7) R. SCHUMANN : Trois Romances op. 94.
F. SCHUBERT : Introduction et Variations op. 160.
C. REINECKE : Sonate « Undine » op. 167.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70395)

(8) SMETANA : Quatuor « de ma Vie ».
DVORAK : Quatuor à cordes en la majeur, op. 105.
(30/33 - *R.C.A.* - stéréo VICS 1232)

——→ Page 34/114

LE COLLOQUE DE BESANÇON

par Roland CHAILLON

Organisé du 15 *au* 21 *juin par les soins du Comité de Préparation à la Refonte de l'Enseignement Artistique, ce colloque se fit l'écho du vaste mouvement de contestation Universitaire en ce qui concerne plus spécialement la musique. Voici l'essentiel de la Conclusion qu'il apporte à ses fervents travaux.*

***

« L'enseignement artistique doit être considéré comme discipline à part entière tout au long de la scolarité. Les « animateurs » devront donc, dans un premier temps, développer la sensibilité, l'imagination créatrice, la réceptivité, le sens de la discipline personnelle et collective ; la technique instrumentale n'étant abordée que dans un second temps.

PRIMAIRE : *Le tiers du temps pédagogique est prévu pour l'enseignement artistique. Cet enseignement sera basé sur la pratique des méthodes actives qui visent avant tout à l'expression vivante et n'abordent la connaissance théorique qu'après la phase sensorielle.*

SECONDAIRE : *Comme dans le Primaire, un certain nombre d'heures est réservé aux disciplines artistiques (par demi-classe). La pédagogie préconisée est le prolongement de celle définie pour le Primaire : toute connaissance théorique part de l'acte musical, elle doit compléter et approfondir des notions acquises dans le Primaire, en particulier celles qui conduisent à l'analyse linéaire et verticale. Les moyens employés sont : la pratique vocale et instrumentale, la formation d'ensembles (chorale, orchestre), l'improvisation individuelle et collective, l'audition musicale, la coordination avec les autres disciplines, l'approche et la découverte des différents genres et langages musicaux,* l'ouverture à la musique contemporaine *sous ses différents aspects et la* découverte de nouveaux matériaux sonores.

Ces moyens excluent définitivement toute étude chronologique systématique.

L'étude d'un instrument peut être débutée ou continuée à tous les moments de la scolarité.

Dans le cadre d'un enseignement mi-général, mi-musical, *les élèves pour qui l'étude d'un instrument exige un temps de travail journalier important trouvent dans leur établissement des horaires et des programmes aménagés. Une place prépondérante est alors faite aux disciplines dites « à enchaînement » (Français, Mathématiques, Langues vivantes) leur permettant à tous les niveaux de rejoindre sans perdre de temps l'enseignement général.*

Pour le diplôme qui sanctionnerait les études du second degré, trois possibilités seraient offertes aux élèves (en ce qui concerne la Musique) :

— Section « enseignement général » : les options artistiques ne sont pas sanctionnées en fin d'Etudes.

— Section « Arts » : une option artistique se substitue à une autre discipline.

— Section « Technique-Arts » : destinée aux élèves de la section « instrumentistes ».

Tout Etablissement d'enseignement du second degré est un centre de culture permanente ouvert à tous dans le cadre d'activités extra-scolaires et post-scolaires, animées éventuellement par des personnalités extérieures à l'Etablissement.

SUPERIEUR : *L'ensemble de l'enseignement supérieur est rattaché à l'Université critique, soit comme l'une des sections du département Arts, soit comme département autonome de Musique. Dans ce dernier cas, toutes dispositions seront prises pour éviter le cloisonnement entre la Musique et les autres branches, artistiques ou non.*

L'ensemble de l'enseignement musical supérieur est partie intégrante d'un Organisme National unique de l'Education, conformément aux propositions de la Commission Nationale Interdisciplines du 6 *juin* 1968.

Aucune limite d'âge n'est imposée ; l'accès est libre à tous ceux qui possèdent l'attestation de fin d'Etudes du second degré. Les étudiants percevront une allocation d'études.

Tous les Etablissements supérieurs de Musique seront intégrés dans le département « Musique » de l'Université.

Les Missions principales de cet enseignement sont : la formation en vue de la qualification professionnelle ; la recherche ; l'éducation permanente.

Page 33/43 ←

(9) HAENDEL : Concerti pour orgue : op. 7 n° 3, n° 4, n° 5 et n° 6.
(30/33 - *DECCA* - G.U. 7005 Aristocrate)

(10) R. SCHUMANN : Concerto pour violoncelle et orchestre en la mineur, op. 129.
E. LALO : Concerto pour violoncelle et orchestre en ré mineur.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 131053 DSY)

(11) B. MARCELLO : Six Sinfonies avec trompettes.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70382)

(12) DVORAK : Sérénade pour instruments à cordes, en mi majeur op. 22 ; Sérénade pour instruments à vent, violoncelle et contrebasse, en ré mineur op. 44.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70424)

(13) E. LALO : Namouna.
(30/33 - *DECCA* - G.U. 7007 Aristocrate)

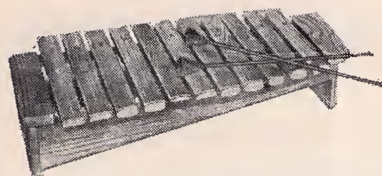
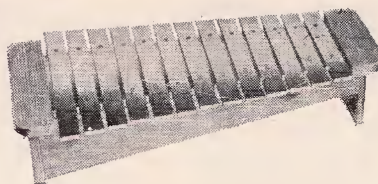
(14) ENSEMBLE DES PIONNIERS DE MOSCOU.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - G.U. LDX 74350)

(15) CHANSONS DE LA PAIX ET DE LA GUERRE.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - MONO LDX S 4344)

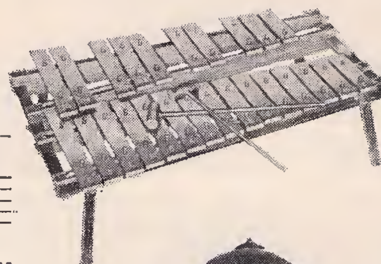
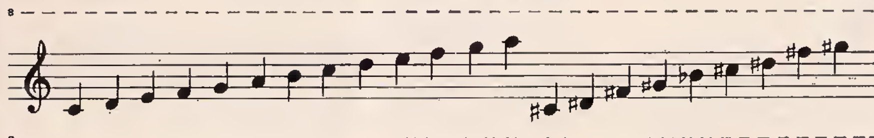
(16) CHANTS DE LA REVOLUTION.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - MONO LDX S 4343)

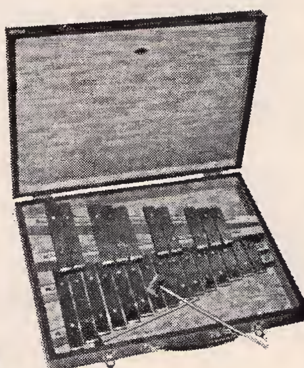
MATÉRIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL - MÉTHODE KARL ORFF

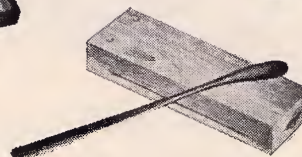
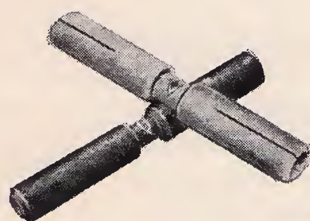
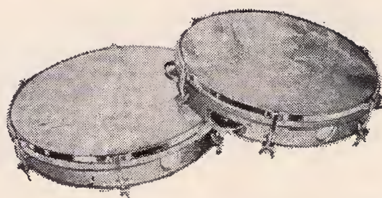
PRODUCTIONS TAUSCHER & HEINRICH - Fabrication Allemande

basse, alto, soprano








Catalogue sur demande

DISTRIBUÉ EN FRANCE PAR : **BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris Xe - 878-24-88**

PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

COMMUNIQUE :

Le 21 novembre a eu lieu à Paris, Salle Cortot, l'Assemblée Constitutive du Mouvement Beethoven, au cours de laquelle Paul Tortelier, Président Fondateur de l'Association en a exposé les buts.

Le point principal est de libérer le créateur du conformisme actuel, expression péjorative de notre époque qu'il faut sublimer au contraire en se plaçant dans une perspective plus élevée.

Ainsi c'est au passif du romantisme que s'est inscrit Thalberg, le plus populaire des compositeurs de l'époque, avec ses paraphrases sur des opéras italiens, tandis qu'à l'actif de ce même romantisme on est heureux de pouvoir compter Chopin et Schumann.

En outre, il ne faut plus se reposer sur le jugement du temps qui se trouve de plus en plus conditionné par le phénomène publicitaire. En effet, des œuvres qui avaient été élimineés par le temps, considéré comme juge suprême et absolu, sont remises dans le circuit pour des besoins commerciaux.

La musique attendue par la nouvelle génération qui s'insurge contre l'empiètement de la machine sur l'homme doit être celle qui renouera avec la nature et la pensée.

Et Paul Tortelier conclua après avoir cité la fin du testament de Heiligenstadt : « ...je vous le demande maintenant, pouvions-nous mieux faire, pour les buts que nous nous sommes fixés que de donner à notre mouvement de résurgence musicale le nom de celui qui a eu pour ultime aspiration UN JOUR DE JOIE PURE DANS LE TEMPLE DE LA NATURE ET DE L'HUMANITE. »

1770-1827

De jeunes compositeurs, ayant d'autres critères que les artifices sonores sans relation avec les valeurs humaines, se sentent isolés.

Des musiciens ont décidé d'apporter à ces jeunes une raison de confiance et leur appui.

Un concours ouvert aux jeunes compositeurs de tous les pays est organisé à cet effet.

Un jury international récompensera ceux qui, par leur talent, leur sincérité, auront su exprimer sans conformisme, le message d'une génération.

Symboliquement, 1970, année du bi-centenaire de la naissance de Beethoven, a été choisie pour un premier concours.

Symboliquement, des variations sur un thème de Beethoven seront imposées aux concurrents en plus de la création d'une œuvre libre.

Symboliquement, enfin, ce mouvement qui aspire au Développement Artistique des Peuples porte le nom

MOUVEMENT BEETHOVEN
14, rue Léon-Cogniet
PARIS-XVIIe

Tél. WAG. 64-64

Pour tous renseignements détaillés et adhésions, se renseigner à l'adresse ci-dessus.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

Martin Le Franc :

LE CHAMPION DES DAMES (2)

Le manuscrit du **Champion des Dames** de Martin Le Franc qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, est un exemplaire de dédicace à Philippe le Bon, duc de Bourgogne de 1419 à 1467, dont il porte la devise. Le poème, orné de nombreuses miniatures, s'inspire du **Roman de la Rose,** et, au folio 147 v°, le copiste, J. Boignare ou Boignan d'Arras, a signé et daté (1451).

Une miniature célèbre, au folio 98 r° représente Guillaume Dufay, vêtu d'une longue robe bleue et coiffé de la calotte du clerc, debout à côté d'un petit orgue, et Gilles Binchois, en tunique rouge resserrée par une ceinture de cuir noir, portant une harpe. Il semble bien que l'artiste ait voulu préciser les domaines dans lesquels chacun de ces compositeurs s'est particulièrement illustré : la musique sacrée symbolisée par l'orgue, la musique profane représentée par la harpe.

Mais ce qui est remarquable, c'est que la nouveauté du langage de Dufay et Binchois ait été reconnue et appréciée de leur vivant. Le fragment du poème qu'illustre la miniature en fait foi :

Tapissier, Carmen, Césaris,
N'a pas longtemps, si bien chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceux qui les fréquentèrent.
Mais onques jours ne deschantèrent
En mélodie de tel choix,
Ce m'ont dit qui les hantèrent,
Que G. du Fay et Binchois.
Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haute et basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont pris de la contenance
Anglaise et ensuy Dunstable,
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable.

Paule DRUILHE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché « B.N. », 12 476, f° 98.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

DECEMBRE

LUNDI 2 :

Radiovision : Les instruments de musique (3e émission) : Les Bois (suite).

MARDI 3 :

Chant : Apprenez tous la nouvelle (suite de l'étude).

MERCREDI 4 :

Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 18 décembre.
Chant : Venez bien vite mon voisin (suite de l'étude).

VENDREDI 6 :

Solfège 2e année : 4e leçon (les intervalles).

MARDI 10 :

Chant : Apprenez tous la nouvelle (fin de l'étude).

MERCREDI 11 :

Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 18 décembre.
Chant : Venez bien vite mon voisin (fin de l'étude).

VENDREDI 13 :

Solfège 1re année : 4e leçon (étude du *mi*).

MARDI 17 :

Chant : Séance de révision : Près du sentier ; Il était une chèvre ; Apprenez tous la nouvelle.

MERCREDI 18 :

Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes et extraits d'œuvres de P. Dukas, Bizet, Mozart, Rossini et Prokofiev.
Chant : Séance de révision : Tyrolienne ; La troïka (Prokofiev) ; Venez bien vite mon voisin (Noël).

VENDREDI 20 :

Solfège 2e année : 5e leçon (la mesure à 3 temps).

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

EMISSION DU 23 DECEMBRE 1968 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

Présentation du cor anglais :

— Concertino pastoral de F. Adam.

EMISSION DU 30 DECEMBRE 1968 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

Présentation du hautbois :

— Le petit Poucet de M. Ravel ;
— Les Soupers du Roy (Musette) de Lalande ;
— Le Tricorne de M. de Falla.

ÉDITIONS HENRY LEMOINE

874 09-25 | 17, rue Pigalle, PARIS 9ᵉ | C.C.P. PARIS 5431

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

Lycées, Collèges d'Enseignement Général, Collèges d'Enseignement Secondaire

* LE SOLFEGE VOCAL

CLASSE DE 6ᵉ : 186 exercices de solfège, chants groupés en 26 chapitres avec théorie ...... **7,20 F**
Une iconographie : l'Antiquité et les instruments de l'orchestre (65 clichés en 14 planches).

CLASSE DE 5ᵉ : 177 exercices de Solfèfe et Chants (folklore français et étrangers, extraits d'œuvres du Moyen Age) en 26 chapitres avec théorie .... **7,20 F**
Une iconographie : du Moyen Age au début de la Renaissance (61 clichés en 16 planches).

CLASSE DE 4ᵉ : 133 exercices de Solfège, Chants (folklore européen, extraits d'œuvres du XVIᵉ au XVIIIᵉ siècles) en 19 chapitres avec théorie .... **7,20 F**
Une iconographie : de la Renaissance à la Révolution (80 clichés en 16 planches).

CLASSE DE 3ᵉ : 114 exercices de Solfège, Chants (folklore français et extraits d'œuvre des XIXᵉ et XXᵉ siècles) en 22 chapitres avec théorie répartie dans 16 leçons .... **7,20 F**
Une iconographie : de la Révolution à nos jours (104 clichés en 20 planches).

* L'INITIATION A LA DICTEE MUSICALE

CLASSES DE 6ᵉ, 5ᵉ, 4ᵉ et 3ᵉ : Livre de l'Elève . . **3,20 F** Livre du Maître .... **5,30 F**
(Ouvrages parallèles au « Solfège Vocal » avec exercices rythmiques, mélodiques et harmoniques).

* LE SOLFEGE PAR LES TEXTES
de l'Antiquité à nos jours

CLASSES DU SECOND CYCLE (2ᵉ, 1ʳᵉ, terminale) et complément au programme d'Histoire de la musique des classes de 5ᵉ, 4ᵉ et 3ᵉ des Lycées, Collèges d'enseignement général et Collèges d'enseignement secondaire, 130 extraits d'œuvres musicales de tous les temps (thème notés avec l'instrumentation) .... **15,00 F**
Une iconographie de 94 clichés en 20 planches.

* LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES
de C. et Y. Voirpy

CLASSE DE 6ᵉ : 7 chapitres de l'étude des instruments de l'orchestre, 6 chapitres de l'étude de la Musique dans l'Antiquité .... **7,20 F**

CLASSE DE 5ᵉ : 4 chapitres : Révision des instruments, les voix, les groupements instrumentaux ; 10 chapitres : Musique du Moyen Age à la Renaissance (vers 1600) et tableau chronologique de 800 à 1600 (évolution historique, littéraire et artistique, musicale) .... **7,20 F**

CLASSE DE 4ᵉ : 12 chapitres : La musique de la fin du XVᵉ (révision) au XVIIIᵉ siècle (compositeurs, formes, épreuves, instruments) — éléments biographiques .... **8,40 F**
Tableau chronolique de 1600 à 1800.

CLASSE DE 3ᵉ : 13 chapitres : La Musique de Beethoven à nos jours, avec schémas biographiques .... **9,60 F**
Tableaux récapitulatifs des Epoques ou Ecoles nationales.
Tableau chronologique de 1800 à 1960.

* ICONOGRAPHIE DU SOLFEGE VOCAL
(L'Histoire de la Musique par l'Image)

Les iconographies encartées dans chaque classe du « Solfège vocal », 6ᵉ, 5ᵉ, 4ᵉ et 3ᵉ sont également vendues en fascicule séparé. — Chaque fascicule .... **4,40 F**
(Ces iconographies peuvent être utilisées pour compléter et illustrer LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES DE C. et Y. VOIRPY).

LE MONITEUR MUSICAL
du Solfège Vocal et du Solfège par les Textes
Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

Un disque 25 cm, 33 tours pour les classes de 6ᵉ, 5ᵉ, 4ᵉ et 3ᵉ .... **18,00 F**
Ces disques ont été réalisés à l'intention des professeurs et des élèves pour l'enseignement musical - Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la musique - Etude des grandes formes musicales de l'époque classique - Exemples musicaux d'œuvres contemporaines, etc...

LA CARTE MURALE
de l'orchestre symphonique

Instruments dessinés au trait, à l'échelle de 1/10. Support cartonné, verni (dim. 116 × 78) . . **20,00 F**
Même tableau avec dispositif lumineux (sur commande) .... **350,00 F**

** Aux professionnels à qui s'adresse cette collection, envoi d'un spécimen sur simple demande.*

Nº de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 4e trim. 1968 Directeur-Gérant : A. MUSSON